

MÉTHODE
complète
POUR
LA HARPE

*Contenant les notions élémentaires
qui concernent la position, le doigté, l'écriture des formules les plus usitées 8^e*

suivies de 20 Exercices en forme

d'Études

PAR

TH. LABARRE

Op. 118

Pr. 8^f Net

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editeur. 3. Rue de Grammont

Propriété réservée pour tous Pays

450
1890
Leduc

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Brigham Young University

<http://www.archive.org/details/mthodecomplt00laba>

MÉTHODE DE HARPE

NOTE PRÉLIMINAIRE.

Cette Méthode n'ayant pour objet que la démonstration spéciale du mécanisme de l'exécution sur la Harpe, on suppose les élèves auxquels elle s'adresse assez familiarisés avec les principes généraux de la musique pour être en état de comprendre, sans explication, tous les signes renfermés dans ce livre.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I.

NOMENCLATURE

DES DIVERSES PIÈCES DONT LA HARPE SE COMPOSE.

(Nous prenons pour type de la Harpe l'instrument créé et porté à son plus haut point de perfection par l'en *Sébastien Erard*.)

La Harpe se compose de huit pièces principales en bois: le *socle* ou *cuvette* sert de base à l'instrument; le *corps sonore*, de forme hémiconique, supporte la *table d'harmonie*, et, s'élançant du socle dans une direction diagonale, se termine par la *culée*; la *table d'harmonie*, feuille de sapin, assez mince pour favoriser la vibration des cordes, assez épaisse pour résister à leur tirage, est garnie dans toute sa longueur d'une bande de bois nommée *baguette*, laquelle est percée de trous formés par des boutons mobiles servant à assujétir les cordes par le bas (voir Chapitre II); dans un sens opposé au *corps sonore*, s'élève, presque verticalement, la *colonne*, couronnée par le *chapiteau*; enfin, la *console*, en forme d'S couchée, s'en-manche d'un côté à la *culée*, de l'autre au *chapiteau*, et reunit le *corps sonore* à la *colonne*.

Les pièces métalliques sont très multipliées. Voici l'usage des plus importantes: les *pédales*, branches plates en cuivre placées horizontalement et circulairement, partie en dedans, partie en dehors du socle, peuvent se mouvoir librement au moyen de la double entaille pratiquée au tour extérieur de la *cuvette* (voir le Chapitre III). Les extrémités internes des *péd.* correspondent à des ressorts vissés aux *tringles*, lesquelles, contenues dans la *colonne*, vont aboutir au mécanisme qui régit à l'intérieur de la *console*, et que recouvre la *plaque* en cuivre. Le but du mécanisme est de faire decendre à volonté un quart de cercle aux *fourchettes* de cuivre appliquées extérieurement sur la *plaque* de la *console* (voir Chapitre III). Il y a deux *fourchettes* pour une corde. Les *sillots* en cuivre et les *chevilles* en fer servent, les uns à supporter les cordes et à en déterminer le son, les autres à les fixer et à les accorder.

CHAPITRE II.

DES CORDES.

Les cordes de la Harpe sont fabriquées avec des boyaux de mouton, à l'exception des dix notes les plus graves dont les sept premières sont en fer comme celles du Piano, et les trois autres en soie recouverte d'un fil métallique roulé. La couleur des cordes de boyaux, quel que soit leur diamètre, est d'un blanc jaunâtre; mais de certaines sont colorées en rouge et en bleu; nous dirons plus bas dans quel but. Les bonnes qualités des cordes, la justesse, la vibration, la solidité, se reconnaissent à leur transparence et surtout à leur égalité. Le Harpiste doit apporter beaucoup de soin dans le choix de ses cordes, afin d'éviter les inconvénients d'une intonation fautive, d'un son sec ou criard et des ruptures fréquentes. Il faut aussi passer souvent l'inspection des cordes montées sur la Harpe, et les changer aussitôt qu'elles menacent ruine, soit près des *fourchettes*, soit au bouton, soit vers le milieu.

POUR MONTER LES CORDES SUR LA HARPE.

Après avoir choisi la corde selon le diamètre exigé par la place qu'elle doit occuper sur la Harpe, au moyen du calibre*, étalez le bouton implanté dans la table d'harmonie; faites un noeud solide à l'extrémité de la corde; passez le noeud dans le trou et remettez le bouton en ayant soin que la corde s'engage entre l'encoche du bouton et la rainure du trou. La corde étant bien fixée par le bouton, conduisez-la avec le pouce et l'index de la main gauche entre les branches des fourchettes jusqu'à la cheville, dans laquelle vous l'introduisez. L'extrémité de la corde ainsi engagée, vous la saisissez de nouveau avec le pouce et l'index de la main gauche et la tendez le plus possible. Au moyen de la clé que vous avez adaptée avec la main droite à la partie de la cheville qui se trouve à la droite de la console, vous faites faire à la corde un tour sous lequel vous ramenez le bout non employé; ce mouvement sert à assurer l'immobilité de la corde sur la cheville. Enfin, vous tournez la clé en avant jusqu'à ce que la corde ait atteint le diapason voulu. Comme les cordes de boyau sont sujettes à se détendre, et par conséquent à baisser, il faut, une fois la corde mise, la saisir à plusieurs reprises entre le pouce et les doigts de la main gauche, et la tirer vigoureusement dans un sens vertical, afin de lui faire subir tout d'abord l'épreuve d'une tension forcée.

Les cordes de la Harpe sont au nombre de quarante-six, et donnent les sons suivants (abstraction faite de l'emploi des pédales dont nous nous occuperons plus loin):

N. B. Nous avons dit qu'il y avait des cordes bleues et rouges. On a adopté ce moyen pour guider l'œil à travers la multiplicité des cordes. Nous avons marqué les cordes bleues par un **B** et les rouges par un **R**. On verra dans le tableau suivant, que tous les **FA** sont bleus et les **UT** rouges.



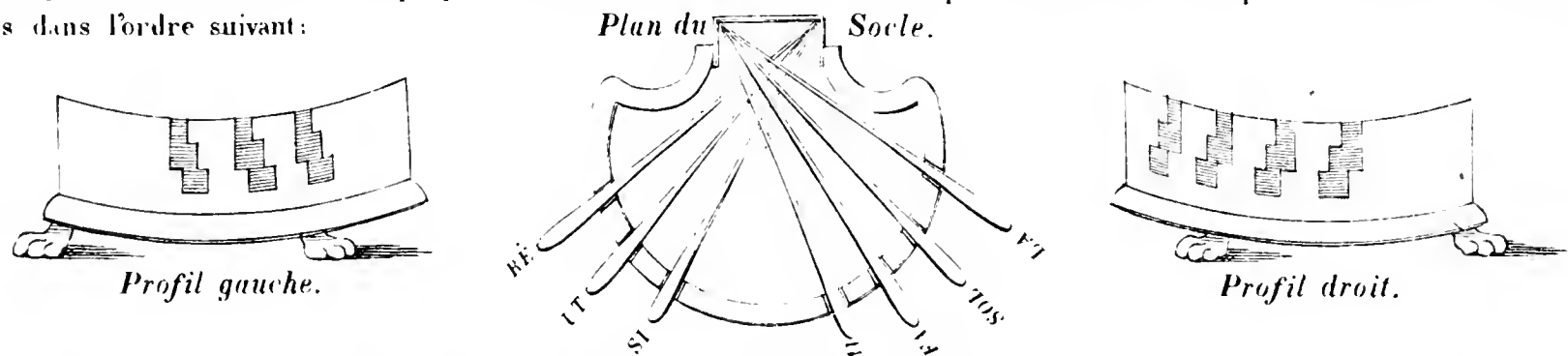
CHAPITRE III.

DES PÉDALES.

Nous voyons par le chapitre précédent que l'étendue de la Harpe est de six octaves et demie, donnant six gammes, plus trois notes, en **Ut** \flat . Il ne faudrait pourtant pas conclure de là que le ton naturel de la Harpe fut **Ut** \flat . Nous allons démontrer que son véritable ton est **Ut** naturel, bien que chaque corde à vide, c'est-à-dire, non altérée par le mouvement des fourchettes, donne une note \flat .

L'action des pédales fait partie intégrante des moyens d'exécution, sur la harpe. Sans les pédales, point de modulations, par conséquent, point de musique. Il faut donc, dès l'abord, se familiariser avec cette machine, très peu compliquée, du reste, et ne pas s'en forger un obstacle formidable, à l'exemple de la plupart des Harpistes. Ainsi, nous allons faire intervenir le concours des pédales, même pour déterminer le ton qu'on doit rationnellement admettre comme étant le ton naturel de la Harpe.

Les pédales, au nombre de sept, portent chacune le nom des notes auxquelles elles communiquent leur action. Elles sont placées dans l'ordre suivant:

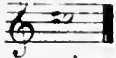


On a vu dans le Chapitre I qu'elles correspondaient aux fourchettes à l'aide des ressorts, des tringles contenues par la colonne, et du mécanisme fixé dans la console. Or, lorsqu'on abaisse la pédale avec le bout du pied, et qu'on l'engage dans la première.

* Le calibre est une fourchette de cuivre sur laquelle sont gravés des numéros correspondant à la grosseur progressive des cordes. On passe la corde entre les deux branches de la fourchette; elle doit s'arrêter au point de son numéro et en remplir exactement l'espace.

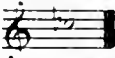
entaille pratiquée au socle, la fourchette supérieure fournit son quart de cercle, raccourcit la corde et la hausse d'un demi-ton. En réitérant ce mouvement de la première à la deuxième entaille, la fourchette inférieure agit comme la supérieure et fait monter la corde d'un autre demi-ton. On voit par là que chaque corde peut donner trois sons différents, soit :

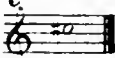


(Il convient de faire observer ici que l'action d'une pédale est simultanée sur toutes les octaves de la note qu'elle altère. Ainsi, si l'on veut obtenir un *Ut* \sharp , soit  tous les *Ut* de la Harpe, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu seront aussi diésés)*.

L'action des pédales une fois bien comprise, nous admettrons que leur position naturelle est d'être fixée à la 1^{re} entaille du socle, et nous obtiendrons comme ton primordial de la Harpe, celui d'*Ut* \flat . Nous gagnerons à cette disposition une grande simplification de combinaisons pour le jeu des pédales, puisque les indications à donner relativement à leur emploi se borneront à celles-ci :

Toutes les notes de la Harpe étant \flat :

Pour obtenir un \flat , soit :  vous levez la pédale.

Pour obtenir un \sharp , soit :  vous baissez la pédale.

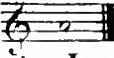
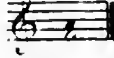
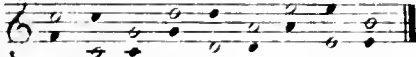
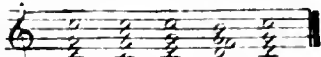
et ainsi de toutes les autres notes.

Inutile d'ajouter qu'après la modulation en \flat ou en \sharp , si la note revient au \flat , vous remettez la pédale à sa position primitive, c'est-à-dire, fixée à la première entaille.

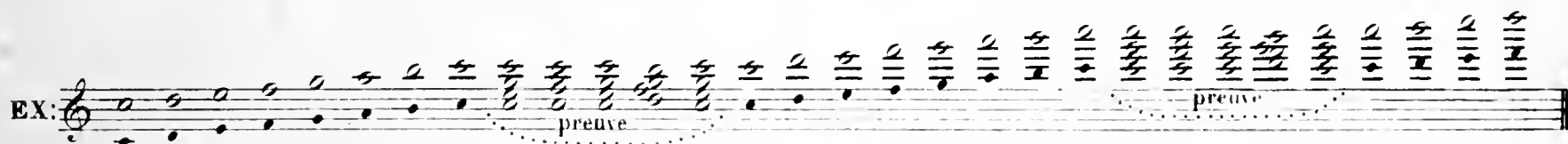
Le ton d'*Ut* \flat ainsi admis comme ton naturel de l'instrument, nous allons passer à la méthode à suivre pour accorder la Harpe.

CHAPITRE IV.

DE L'ACCORD.

Avant de commencer l'opération de l'accord, vous vous assurez que toutes les pédales sont fixées à la première entaille; puis, à l'aide d'un diapason ordinaire, d'un piano, d'un violon, ou de tout autre instrument d'orchestre habitué à s'accorder sur le *La* \flat , vous ajustez le *La* du médium de la Harpe  en faisant sonner la corde jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement d'accord avec votre point de comparaison. Sur le *La*, vous accordez le *Fa* inférieur ; près quoi vous procédez ainsi : . Toutes les notes comprises dans la gamme d'*Ut* se trouvant ainsi accordées, vous vérifiez la justesse de cette gamme en faisant sonner les accords suivants .

L'épreuve étant satisfaisante, on achève l'opération de l'accord en procédant par octave, d'abord du médium à l'aigu



ensuite du médium au grave :



Votre Harpe doit alors se trouver parfaitement d'accord dans le ton d'*Ut*. Cela suffit pour étudier les exemples renfermés dans la 1^{re} partie de cette méthode, lesquels sont tous écrits dans ce ton. Mais, comme il est possible que le mécanisme des fourchettes ne soit pas toujours d'une exactitude rigoureuse, il est bon, lorsque vous devez exécuter des morceaux dans d'autres modes, de fixer les pédales dans la position voulue par ces différents modes (voir le Chap. XXVII) et de rectifier l'accord de la Harpe dans le ton de la pièce que vous vous proposez de jouer.

* Ce qui n'empêche pas d'obtenir simultanément un *Ut* \sharp et un *Ut* \flat par le moyen des synonymes, comme nous le verrons au Chapitre XXVIII.

** La blanche représente la note qu'il faut accorder sur la noire, qui est le point de comparaison.

CHAPITRE V.

DE LA POSITION DU CORPS, DES JAMBES, DES BRAS ET DES MAINS.

Maintenant que nous connaissons la nomenclature des différentes pièces qui constituent la Harpe (Chap. I), l'étendue et la nature des sons donnés par les cordes ainsi que la manière d'ajuster celles-ci (Chap. II), la destination et le jeu des pédales (Chap. III), enfin, le moyen de mettre en usage toutes les ressources offertes par l'instrument, à l'aide de l'accord (Chap. IV), nous allons aborder le point important, qui n'est autre chose que la méthode de tirer de la Harpe le meilleur parti possible, en obtenant une exécution à la fois claire, facile, élégante, expressive, brillante et énergique. On ne peut contester que la première condition pour arriver à ce but ne consiste dans la position la plus favorable au développement et à la liberté des divers mouvements nécessaires à l'exécution. Voici, à ce sujet, les principes qu'une longue expérience nous enseigne :

POSITION DU CORPS.

Lorsque vous êtes assis, penchez la Harpe sur l'épaule droite, de manière à ce que l'instrument ne posant plus que sur les pieds de derrière du socle, les pieds de devant du socle forment avec le sol un angle d'environ 10°. La hauteur de votre siège doit être calculée de façon à ce que la tête, depuis la bouche au moins, dépasse la console.

POSITION DES JAMBES.

Asseyez-vous de manière à ce que le genou droit puisse servir de point d'appui au corps sonore, sans pour cela que les mouvements du pied droit, qui doit agir sur les pédales *La, Sol, Fa, Mi*, soient gênés en rien. Le genou gauche peut aussi soutenir légèrement le corps sonore, et s'en séparer pour faire mouvoir les pédales *Ré, Ut, Si*.

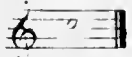
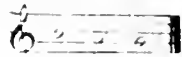
POSITION DES BRAS.

Ayez soin que votre avant-bras droit conserve toute sa liberté d'action, bien que le poids de la Harpe porte en grande partie sur l'épaule droite. Vous pouvez poser légèrement cet avant-bras sur le rebord extérieur de la table d'harmonie, lorsque vous jouez dans le médium ; mais, en général, et surtout si vous montez vers les cordes aiguës, habituez-vous à vous passer de ce soutien. Le bras gauche est entièrement privé de point d'appui ; aussi, les passages identiques aux deux mains présentent-ils plus de difficultés à la gauche qu'à la droite. Nous démontrerons plus loin que, tant à cause de ce surcroît de difficulté que de l'effet général de l'instrument, l'exécution de la main gauche doit différer essentiellement de celle de la main droite.

POSITION DES MAINS.

Dans les Méthodes de Harpe publiées jusqu'à ce jour, on s'est borné à donner, sur la position des mains, des préceptes qui s'appliquent aussi bien à la main droite qu'à la gauche. Cependant, il est évident que le bras droit se trouvant en partie engagé sous l'instrument, tandis que le gauche, libre dans son action, peut facilement parcourir toute l'étendue du clavier, la position des deux mains ne saurait être identique. Il est, d'ailleurs, un moyen bien simple de s'assurer de la position que la nature assigne à chacune des deux mains, sur la Harpe. Le voici : lorsque vous êtes assis convenablement et prêt à jouer, laissez tomber vos deux bras perpendiculairement et de toute leur longueur de chaque côté du corps, les mains et les doigts étendus sans raideur ; puis, pour commencer l'épreuve par la main droite.

MAIN DROITE.

te, faites agir l'articulation du bras droit, et remontant la main au niveau du point médiaire des cordes, posez le pouce sur *Ut*  et engagez l'extrémité des deuxième, troisième et quatrième doigts sur *Si, La, Sol* .

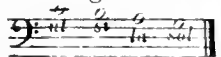
Vous verrez alors que votre main se trouvera dans cette position:



REMARQUEZ BIEN: 1° Que le pouce est vertical et arqué en arrière; 2° que la ligne du pouce et celle du deuxième doigt forment un équerre presque parfait; 3°, que le troisième et le quatrième doigts se trouvent échelonnés également au-dessous du deuxième*.

Les avantages de cette position indiquée par la nature sont de permettre au doigts d'agir librement et indépendamment les uns des autres, et de donner une grande facilité pour le passage soit du pouce par dessus les doigts, soit des doigts par dessous le pouce. On verra au Chap. VIII que l'aisance de ces mouvements est le fondement de toute exécution nette et brillante.

MAIN GAUCHE.

L'épreuve est la même pour la main gauche. Après avoir relevé le bras, vous posez le pouce, les deuxième, troisième et quatrième doigts sur ces notes . Seulement, vous trouverez que la position diffère essentiellement de celle de la main droite. Voici cette position:



Vous voyez que l'extrémité des quatre doigts forme une ligne horizontale; que les phalanges du pouce, au lieu d'être tendues, sont légèrement repliées l'une vers l'autre, et que pour mettre la corde en vibration, il faut faire agir la première phalange en la repliant par dessous les doigts. (Les cas exceptionnels seront présentés aux Chap. XI, XX et XXVI).

* Le cinquième doigt ne s'emploie pas à la Harpe. Il serait superflu d'énumérer ici les motifs qui ont démontré l'inutilité de son usage. Il suffit d'invoquer l'autorité des Harpistes les plus célèbres (MM. Krumpholtz, Vicomte de Marin, Nodermann, Bochs, Faiguet, Desargus, Vernier, Dizi, Leon Gatayes, Jules Godefrond, Edmond Lurville, Félix Godefrond, M^{mes} Krumpholtz, Aline Bertrand, Marchal (Pauline Jourdan), Bertuccat), lesquels ne se sont jamais servi du cinquième doigt sur la Harpe.

CHAPITRE VI.

DE LA QUALITÉ DE SON.

Maintenant que vous êtes assis convenablement à la Harpe, que vous avez pris une bonne position du corps, des jambes, des bras et des mains, il s'agit de faire mouvoir les doigts sur les cordes de manière à ce qu'ils en obtiennent la meilleure qualité de son possible, tout en obéissant aux exigences de l'exécution la plus compliquée.

MAIN DROITE.

POUCE. Votre pouce étant posé comme il a été dit au Chapitre précédent, (en observant que la corde partage diagonalement l'extrémité de la première phalange,) pressez légèrement la corde en avant, et laissez échapper le pouce dans la direction de votre droite. Vous devez, par ce moyen, obtenir une vibration longue et moelleuse, surtout si vous avez soin de faire passer la corde sur la partie la plus charnue de l'extrémité de votre ponce.

2^e, 3^e et 4^e. DOIGTS. Saisissez la corde avec la partie la plus charnue de l'extrémité des doigts, toujours en vous conformant à la position indiquée au Chapitre V. Pour mettre la corde en vibration, pressez-la en arrière, et laissez échapper le doigt en le repliant sur lui-même sans raideur. La liberté de toutes les jointures des phalanges, et la souplesse du poignet, sont les premières conditions pour obtenir la vibration, qui s'éteindrait subitement si on attaquait la corde par des mouvements durs et raides.

MAIN GAUCHE.

Comme nous l'avons dit, les moyens d'action de la main gauche sont diamétralement opposés à ceux de la droite. En effet, tandis qu'à la main droite le pouce saisit la corde verticalement et les doigts horizontalement, à la main gauche au contraire, la corde est attaquée par le pouce dans un sens parallèle à la colonne, c'est-à-dire horizontalement, et par les doigts, perpendiculairement. Du reste, les principes sont les-mêmes relativement à la souplesse des phalanges et du poignet.

POUCE. Après s'être posé sur la corde par la partie la plus charnue de son extrémité, le pouce, pour obtenir la vibration, se replie sur lui-même en faisant passer sa première phalange par-dessous les doigts, excepté dans de certains cas que nous indiquerons plus tard.

2^e, 3^e et 4^e. DOIGTS. La corde passe diagonalement sur la première phalange, à partir de la jointure jusqu'au point médiaire de l'extrémité du doigt. Pour obtenir la vibration, tirez la corde en repliant les doigts sur eux-mêmes.

Une observation qui est commune aux deux mains est celle qui a rapport au point de la corde qu'on doit attaquer. Le milieu étant la partie la moins tendue, offre une vibration plus longue et, par conséquent, une qualité de son plus limpide. Il faut donc avoir soin de maintenir les doigts au niveau du médium de la Harpe, excepté dans de certains passages destinés à rendre des effets spéciaux (voir le Chapitre XXVI).

CHAPITRE VII.

DU DOIGTÉ.

Nous voici arrivés au Chapitre le plus important, puisqu'il résume à lui seul l'art de jouer de la Harpe.

Le meilleur doigté est celui qui se prête le mieux au développement des qualités qui constituent une bonne exécution. Mais comme il est impossible d'assigner des principes généraux à des procédés qui varient en raison de la diversité des passages à exécuter, nous ferons un choix des formules les plus usitées sur la Harpe, et, les prenant une à une, nous indiquerons successivement le doigté qui leur appartient. Ces exemples serviront en même temps d'exercices.

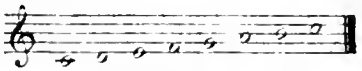
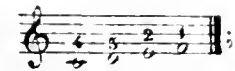
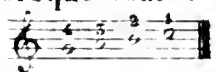
On est convenu de chiffrer ainsi le doigté : 1, pour le pouce ; 2, pour l'index ; 3, pour le médian ; et 4, pour l'annulaire.


CHAPITRE VIII. (Correspondant à l'EXERCICE N. 1. voyez la 2^{de} Partie de la Méthode.)

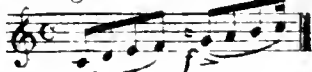

GAMMES.

Nous commençons par les gammes, non pas précisément pour nous conformer à un usage qui n'est de rigueur que pour les Méthodes de vocalisation, mais parceque cette formule nous semble renfermer plusieurs avantages: 1^o, d'assurer aux mains une bonne habitude de position; 2^o, de présenter des combinaisons peu compliquées, puisqu'il ne s'agit que de faire sonner les notes successivement dans un ordre diatonique; 3^o, d'exercer la main droite à passer les doigts par dessous le pouce, et celui-ci par-dessus les doigts; 4^o, d'habituer la main gauche à exécuter avec égalité des passages qui exigent un changement de position.

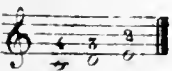
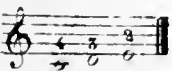


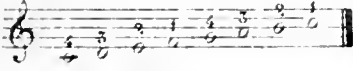
MAIN DROITE.

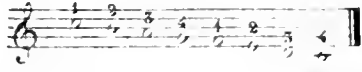
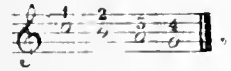

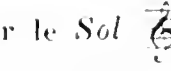
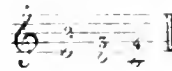
Pour exécuter cette gamme , vous engagez les doigts (dans la position prescrite au Chapitre V.) sur les quatre premières notes ; puis, vous faites sonner les cordes successivement en commençant par le 4^e doigt, et en observant les préceptes indiqués au Chapitre VI. Lorsque vous avez fait sonner les quatre premières notes, vous posez vos doigts dans le même ordre sur les quatre dernières  et les faites sonner.

Vous voyez par là qu'un des principes généraux du doigté est, dans les passages ascendants composés de quatre notes et plus, de commencer par le quatrième doigt et de continuer jusqu'à ce que chacun des doigts, y compris le pouce, ait joué à son tour. Puis, naturellement, si le passage se compose de plus de quatre notes, vous remontez la main sur les notes suivantes. Ainsi ce passage:  exige trois reprises de la main.

Maintenant, vous devez vous appercevoir que, si vous voulez exécuter cet exemple dans un mouvement rapide, le moment où vous quittez le *Fa* du pouce pour reprendre le *Sol* du 4^e doigt est marqué par un tems d'arrêt et une sorte de secousse imprimée à la main, inconvénient qui produit cet effet  au lieu de l'égalité de son et de mouvement que réclame ce trait .

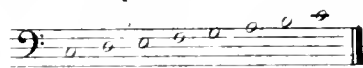
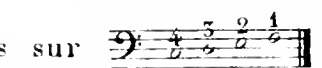
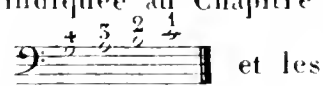
Pour obvier à ce vice radical, le seul moyen est de poser le 4^e doigt sur le *Sol* avant de faire sonner le *Fa* avec le pouce. C'est ce mouvement, qu'on nomme le *passage* de la main, qu'il est indispensable de se rendre familier de bonne heure; car, sans cette habitude, on ne pourra jamais acquérir une exécution liée, sûre, claire, rapide ni brillante. On doit comprendre ici combien il est important de se conformer exactement aux indications données au Chapitre V sur la position de la main, position la plus favorable pour opérer avec facilité le *passage* des doigts par dessous le pouce et *vice versa*.

Ainsi, il demeure démontré que, pour exercer la gamme, dès que vous avez fait sonner le *Mi* avec le 2^e doigt , vous passez le 4^e en dessous et le posez sur le *Sol* , après quoi vous faites sonner le *Fa* du pouce  et reportez aussitôt les 3^e, 2^e doigts et le pouce sur *La*, *Si*, *Ut* ; ce qui complète votre gamme .

Pour la gamme descendante , mêmes principes dans le sens inverse. Posez les quatre doigts sur , et avant de faire sonner le *Sol* , reportez le pouce sur *Fa* ; après quoi vous placez les 2^e, 3^e et 4^e doigts sur les dernières notes  et terminez la gamme.

REMARQUEZ AUCSI que le doigté d'un passage descendant contenant quatre notes et plus, se commence par le pouce et se continue jusqu'à ce que chacun des autres doigts ait joué à son tour; après quoi, on redescend la main sur les notes suivantes en préparant le pouce, c'est-à-dire en le posant d'avance sur la note qui vient après celle que le 4^e doigt fait sonner, ce qui constitue le *passage* de la main. Il y a pourtant une exception notable à cette règle, celle du *glisse*; mais nous ne nous en occuperons qu'au Chapitre XIX.


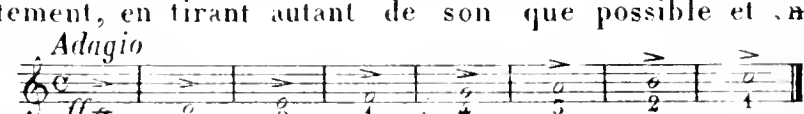
On doit se rappeler ce que nous avons dit au Chapitre V de la différence des moyens d'action qui existe entre la main gauche et la main droite. Il est évident que si l'on veut opérer à la main gauche le *passage* des doigts par dessous le pouce en montant et du pouce par dessus les doigts en descendant, comme on le fait à la main droite, en tenant le pouce vertical et les doigts abaissés, on est obligé de contourner le poignet et de soumettre la main à une position gênante et contre-nature, position qui paralyse entièrement l'action des muscles extenseurs et fléchisseurs des doigts. Or, les formes de la musique moderne exigeant, à cause de la complication des ressources harmoniques, une grande énergie dans les parties graves, le but que le Harpiste doit se proposer, en ce qui regarde la main gauche, est de conserver à cette main l'usage de toute la vigueur qui lui est propre. Ainsi, contrairement aux préceptes que nous avons recommandés pour la main droite, à l'égard du *passage* de la main, nous établirons que le déplacement de la main gauche, (dans les traits composés de plus de quatre notes, comme les gammes, par exemple), doit s'effectuer par le seul mouvement du bras, et sans le secours de la *préparation* soit du 4^e doigt en montant, soit du pouce en descendant. On pensera, sans doute, que ce procédé est peu favorable à une grande rapidité d'exécution; mais nous ferons remarquer qu'à cause de la longueur des vibrations dans les cordes graves, les traits rapides à partir du médium de la Harpe jusqu'en bas, ne doivent être employés que très discrètement. La confusion qui en résulterait serait loin de produire un effet satisfaisant, tandis que des basses larges et bien accentuées permettent à la vibration de se développer dans toute sa pureté, et forment un beau contraste avec les traits brillants et mouvementés exécutés par la main droite. Néanmoins, on fera bien d'habituer la main gauche à exercer les exemples que renferme cette Méthode dans le mouvement le plus rapide possible, afin d'acquérir la souplesse indispensable, même pour jouer dans un mouvement lent.


Pour exécuter cette gamme , placez les quatre doigts sur  en vous conformant à la position indiquée au Chapitre V, et faites sonner les cordes successivement; après quoi, vous replacez les quatre doigts sur  et les faites sonner, en ayant soin de conserver une grande égalité de mouvement et de son, surtout entre le *Fa* et le *Sol*.

Pour descendre  mêmes procédés dans le sens inverse.

DIVERS EXEMPLES DE GAMMES.

MAIN DROITE.



PRÉCEPTÉ GÉNÉRAL POUR LA MANIÈRE D'ETUDIER. Lorsque vous commencez à exercer un exemple, soit: , jouez le d'abord très lentement, en tirant autant de son que possible et en conservant une égalité rigoureuse entre chaque note; exemple: 

Répétez ainsi l'exercice dans le même mouvement jusqu'à ce que vous sentiez votre main bien assurée dans la position, et les doigts habitués à venir se placer d'eux-mêmes et, pour ainsi dire, sans le secours de votre volonté, selon l'ordre exigé par le trait. Alors, au lieu de perdre du temps à augmenter graduellement la rapidité de l'allure, passez de suite à un mouvement très précipité, exemple: 

et continuez long-temps sans vous arrêter, même pour les fautes, que vous ne chercherez à corriger qu'en réitérant le passage entier jusqu'à ce qu'elles deviennent moins fréquentes. Lorsque vous êtes fatigué, ou si les fautes sont trop nombreuses, vous reprenez le premier mouvement *Adagio* pour rétablir la main dans sa position. On conçoit que les premiers essais dans le mouvement rapide seront très défectueux; mais à force d'y revenir, on surmontera la difficulté, et on obtiendra en huit jours un degré de vitesse et d'élasticité qu'on eut peut être été six mois à acquérir par une autre méthode.

GAMMES ASCENDANTES.

Posez le 4^e doigt sur le *RE* avant de sonner *UT* du pouce, et ainsi de suite.

N^o 1.  N^o 2. 

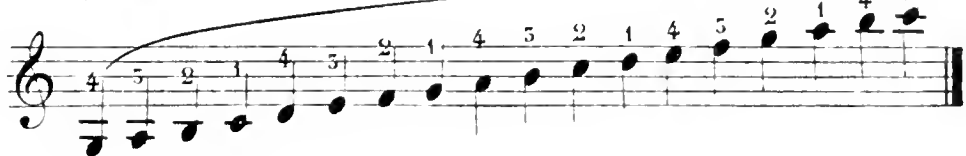


N° 3. *Posez le 4^e doigt sur le MI avant de sonner l'UT du pouce.*

N° 4. Gamme terminée par le 2^e doigt.



N° 5. Gamme terminée par le 5^e doigt.



GAMMES DESCENDANTES.

N° 1. *Posez le pouce sur le RE avant de sonner l'UT du 4^e doigt.*

N° 2.



N° 3. *Posez le pouce sur le MI avant de sonner l'UT du 4^e doigt.*

N° 4. Gamme terminée par le 5^e doigt.

GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

N° 1. N° 2.

N° 3.

N° 4.

MAIN GAUCHE.

GAMMES ASCENDANTES.

Mêmes procédés pour étudier: très lentement d'abord, ensuite très rapidement.

Posez le 4^e doigt sur le RE avant de sonner l'UT du pouce.

N^o 1.  N^o 2. 

N^o 3.  N^o 4. 


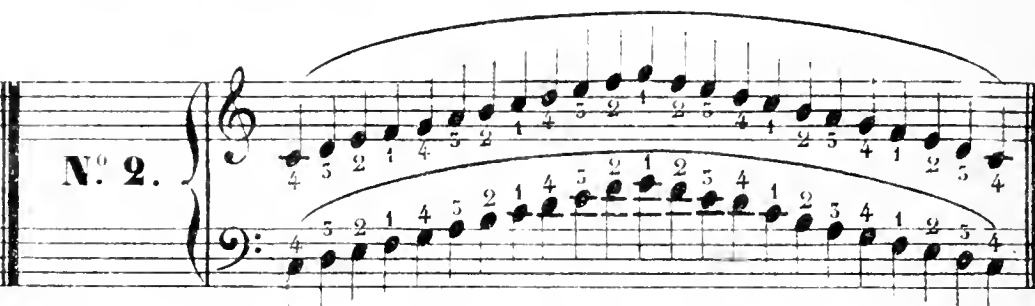
GAMMES DESCENDANTES.

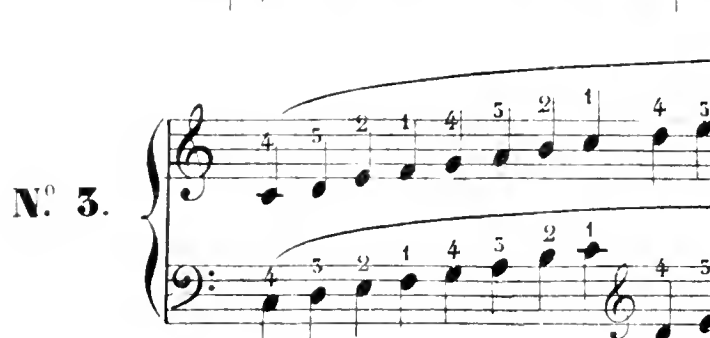

Posez le pouce sur le RE avant de sonner l'UT du 4^e doigt.



N^o 1.  N^o 2. 

N^o 3.  N^o 4. 

GAMMES DES DEUX MAINS ENSEMBLE.


N^o 1.  N^o 2. 

N^o 3.  N^o 4. 

N^o 5.  N^o 6. 

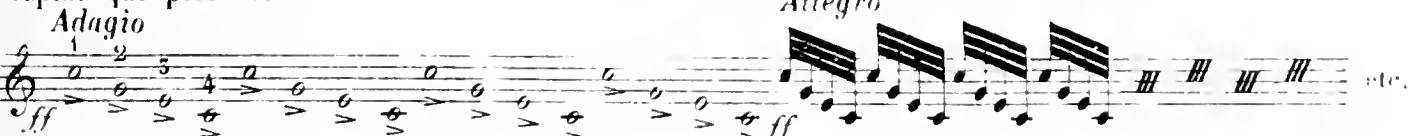
CHAPITRE IX (Correspondant à l'EXERCICE N° 2.)

ARPÈGES.

Un arpège n'est autre chose qu'un accord dont les intervalles, au lieu d'être frappés simultanément, ne le sont que successivement. Ainsi, l'accord parfait étant composé de quatre notes, y compris l'octave, exemple , il s'en suit que les arpèges de cet accord, c'est-à-dire les combinaisons à l'aide desquelles on peut faire entendre successivement les divers sons qui le constituent, sont au nombre de vingt-quatre.

Il est d'un excellent résultat pour l'indépendance des doigts d'exercer ces différentes combinaisons; néanmoins, quelques unes d'entre elles présentent une forme tellement inusitée dans la musique ordinaire que nous les avons marquées d'un signe (IN.) pour indiquer qu'on pourra, sinon en omettre entièrement l'étude, au moins ne pas y consacrer autant de travail qu'aux autres.

NOTA. Il faut travailler chaque N° séparément, et le répéter long-temps de suite, en suivant le précepte de l'étude très lente d'abord, et ensuite aussi rapide que possible.

Ex: pour le N° 1. 

Voici les 24 combinaisons de l'arpège de l'accord parfait.

Exercez les deux mains séparément.

1^{re} SÉRIE.

Commencant par
le pouce.



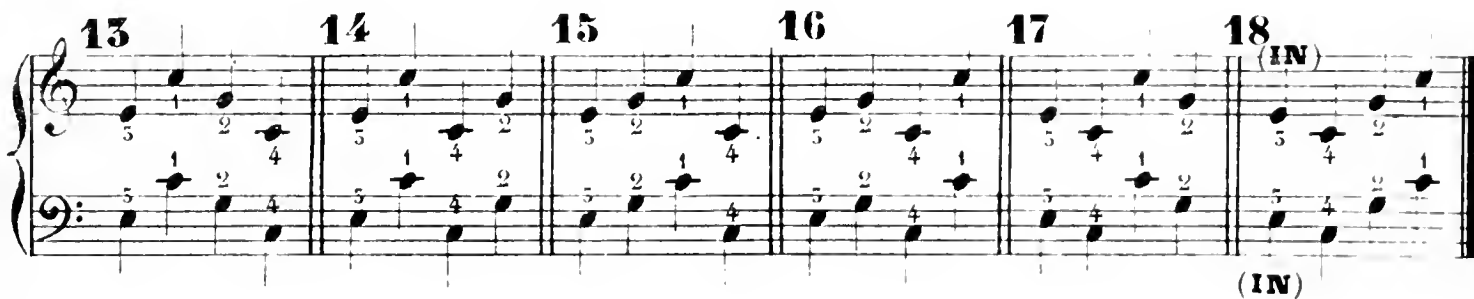
2^e SÉRIE.

Commencant par
le 2^e doigt.



3^e SÉRIE.

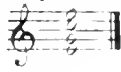
Commencant par
le 3^e doigt.




4^e SÉRIE.

Commencant par
le 4^e doigt.




On a dû remarquer que dans ces arpèges de l'accord parfait, il y a un intervalle de quarte entre le pouce et le 2^e doigt, et un de tierce entre chacun des autres doigts. Cette position est la plus facile de toutes, puisque l'angle formé par le pouce et le 2^e doigt est le plus ouvert. Maintenant nous allons passer à la 2^e position de l'accord parfait  dans lequel l'intervalle de quarte se trouvera entre le 2^e et le 3^e doigt.


1^{re} SÉRIE.
Commencant par le pouce.




2^e SÉRIE.
Commencant par le 2^e doigt.

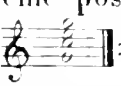
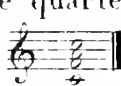


3^e SÉRIE.
Commencant par le 3^e doigt.



4^e SÉRIE.
Commencant par le 4^e doigt.



La troisième position de l'accord parfait d'Ut, dans lequel l'intervalle de quarte se trouve entre le 3^e et le 4^e doigt, donne ; mais nous la transposerons d'une quinte au-dessous , afin de laisser les mains de l'élève au centre de l'instrument, position moins fatigante et plus favorable à un exercice prolongé. L'intervalle de quarte se trouve entre les 3^e et 4^e doigts.

1^{re} SÉRIE.
Commencant par le pouce.



2^e SÉRIE.

Commencant par
le 2^e doigt.

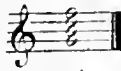
3^e SÉRIE.

Commencant par
le 3^e doigt.

4^e SÉRIE.

Commencant par
le 4^e doigt.



L'accord de septième , dans lequel un intervalle égal de tierce se trouve entre chaque doigt, donne aussi vingt-quatre combinaisons; mais nous nous bornerons à en indiquer ici quelques-unes, l'étude des arpèges de l'accord parfait devant servir à rompre les doigts à toute espèce de passages analogues.

ARPÈGES DE L'ACCORD DE SEPTIÈME.



RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME.

1^{re} Position où un intervalle de Seconde se trouve entre le pouce et le 2^e doigt.



2^e Position où l'intervalle de Seconde se trouve entre les 2^e et 3^e doigts.

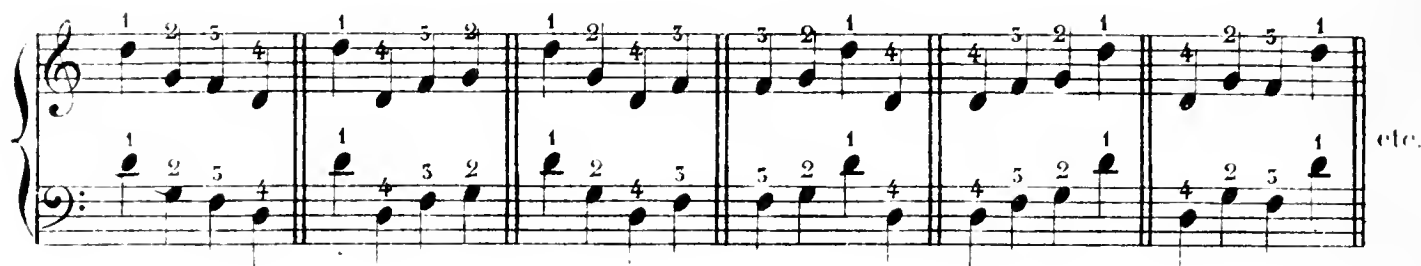


3^e Position où l'intervalle de Seconde se trouve entre les 3^e et 4^e doigts.



ARPÈGES OÙ SE RENCONTRE UN INTERVALLE DE QUINTE.

1^{re} entre le pouce et le 2^e doigt.



2^e entre les 2^e et 3^e doigts.



Ce dernier exemple étant d'une exécution très difficile dans un mouvement rapide, on fera bien de l'exercer beaucoup.

3^e entre les 3^e et 4^e doigts.

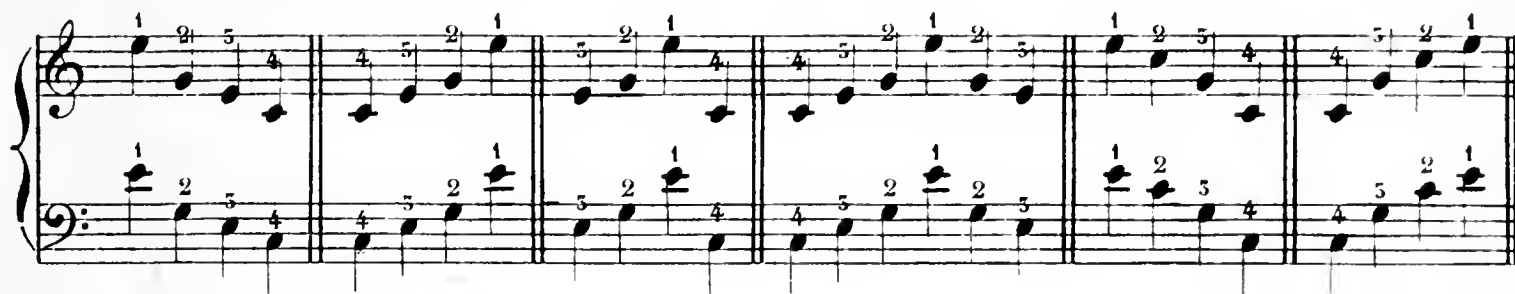
(Cette position est la plus difficile de toutes à cause de l'écart du 3^e au 4^e doigt il faut donc la travailler avec persévérance.)



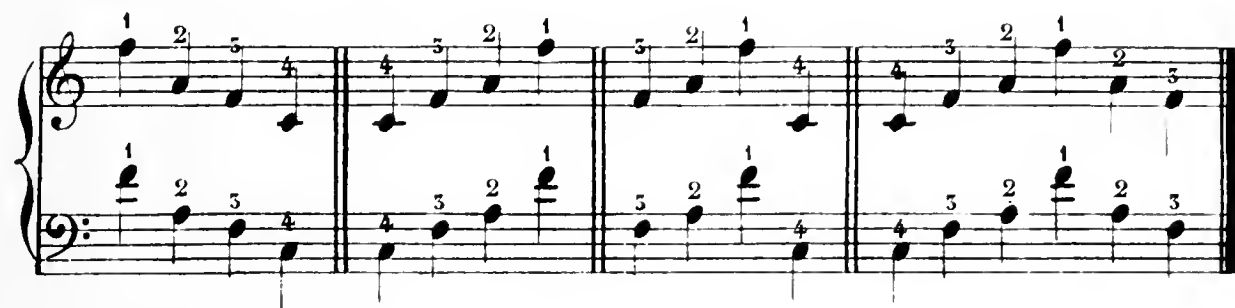
Nous venons de passer en revue la plupart des combinaisons d'arpèges à quatre notes, comprises dans l'échelle de l'octave. Mais comme le rapprochement des cordes de la Harpe donne aux mains la facilité d'embrasser des intervalles très éloignés, il faut, le plus possible, se prévaloir de cet immense avantage, et s'habituer de bonne heure aux extensions dont la résonnance procure à l'oreille des sensations bien plus agréables qu'une harmonie resserrée.

Voici quelques exemples d'arpèges où se trouvent, entre le pouce et le 4^e doigt, des intervalles de dixième, onzième et douzième.

1^{er} Intervalle
de
DIXIÈME.



2^e Intervalle
de
ONZIÈME.

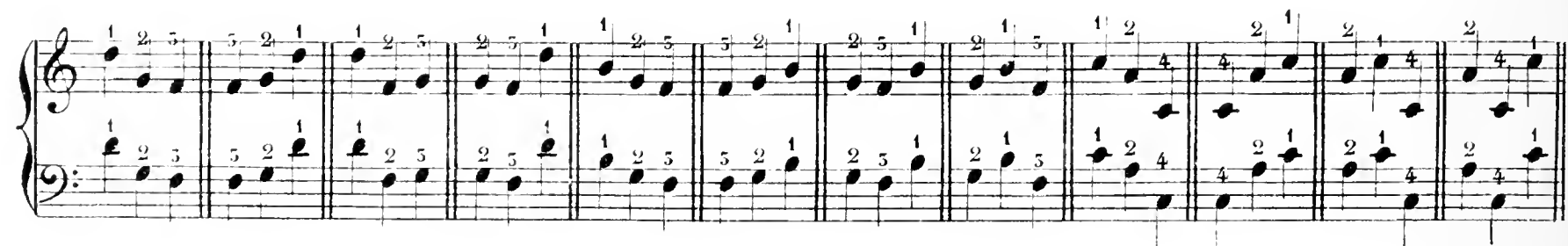


3^e Intervalle
de
DOUZIÈME.



On remarquera que, dans ces deux derniers exemples, l'intervalle le plus étendu se rencontre entre le pouce et le 2^e doigt, position indiquée par la conformation de la main. Par conséquent, la difficulté qu'on pourrait d'abord rencontrer dans ces exercices devra bientôt céder à une étude assidue.

Il y aussi des arpèges qui se composent de trois notes. Bien que l'étude des exercices précédents doive préparer les doigts à l'exécution de ces arpèges, nous en donnerons quelques exemples.



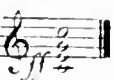
CHAPITRE X. (Correspondant aux *EXERCICES* N^{os} 3 et 4.)

ACCORDS.

La Harpe, à cause de la vibration de ses cordes, est, de tous les instrumens, celui sur lequel les accords produisent le meilleur effet. Il faut donc en faire une étude spéciale.

Les accords sont de deux sortes, plaqués et arpèges. Les accords plaqués s'emploient dans les passages qui demandent du rythme et de l'énergie ; les accords arpèges, d'une nature plus moëlleuse, conviennent à une musique suave et douce.

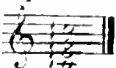
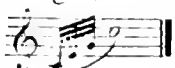
ACCORDS PLAQUÉS.

Pour sonner un accord plaqué et *forte*, soit :  repliez vivement les phalanges des 2^e, 3^e et 4^e doigts, et laissez en même tems échapper le pouce, en éloignant le bras de la Harpe, afin de donner aux cordes le plus de vibration possible. Ayez soin d'imprimer une parfaite égalité de force à chacune des notes de l'accord.

Exemple d'accords plaqués *forte*.



ACCORDS ARPÉGÉS.

La différence entre un accord arpégé et un accord plaqué consiste en ce que les notes, au lieu de sonner simultanément, ne le font que l'une après l'autre, du grave à l'aigu, mais à un intervalle à peine appréciable à l'oreille. Ainsi, un accord noté comme , produit cet effet .

Les accords arpégés se prêtent à tous les degrés d'intensité du son, depuis le plus faible jusqu'au plus fort. La principale difficulté de leur exécution consiste à donner aux notes une parfaite égalité de force et de valeur. Comme tous les doigts ne sont pas doués de la même vigueur, on s'apercevra qu'il faut ménager l'action du pouce, tandis qu'on augmentera celle des autres doigts, principalement des 3^e et 4^e. Il faut avoir soin, pour obtenir un effet agréable et harmonieux, d'attaquer les cordes mollement en repliant les phalanges dans la main (celles du pouce exceptées) et en éloignant le bras sans raideur. Toutes les jointures, l'épaule, le coude, le poignet, les phalanges, doivent conserver la plus grande souplesse dans leur action, surtout lorsque les accords arpégés sont employés dans des passages *piano* ou *mezzo forte*.

Exemple d'accords arpégés.



Exercez cet exemple *pianissimo, piano, mezzo forte, forte* et *fortissimo*.

MAIN GAUCHE.

Mêmes principes que pour la main droite, à l'exception de ce qui concerne les phalanges du pouce, lesquelles agissent comme il a été indiqué au chapitre VI (de la qualité du son.)

Exemple d'accords plaqués *forte*.



Exemple d'accords arpégés

Exercez cet exemple *pianissimo, piano, mezzo forte, forte* et *fortissimo*.





MAIN GAUCHE.

Les octaves détachées sont d'un usage fréquent à la main gauche, soit comme basses, Ex.:



soit comme trait rapide et d'un effet énergique, Ex.:



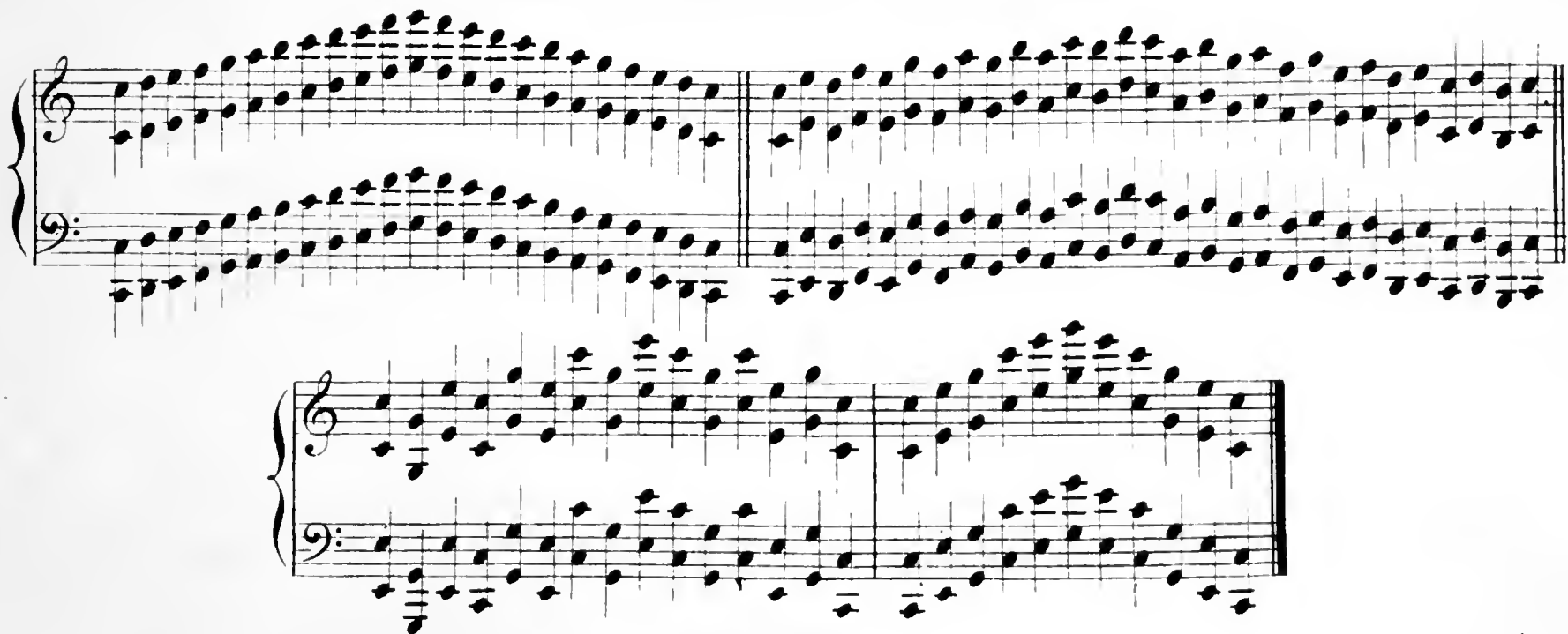
Ce dernier passage exige une certaine altération dans les principes de la position de la main. Il faut rapprocher la paume et la maintenir près du clavier dans une direction verticale, ainsi que les doigts, dont deux seulement, le pouce et le 4^e, s'engagent dans les cordes. Ces deux doigts, pendant toute la durée du passage, conserveront leurs phalanges aussi tendues que possible. Les cordes ne devront être mises en vibration que par le mouvement du poignet, et non par l'action des phalanges. C'est ici le cas d'exercer plus que jamais la souplesse du poignet, puisque, sans cette souplesse, tout trait analogue à l'exemple précédent deviendrait d'une exécution à peu près impossible.

EXEMPLES D'OCTAVES DÉTACHÉES.

Obtenez le plus de force et de rapidité possibles



OCTAVES DÉTACHÉES DES DEUX MAINS.



CHAPITRE XII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 6.)

TIERCES, SIXTES ET DIXIÈMES DÉTACHÉES.

Les principes que nous venons d'émettre relativement aux octaves détachées, s'appliquent aux successions de tierces, de sixtes et de dixièmes (aussi détachées). La seule différence est dans le doigté. Cette différence consiste en ce que, pour les tierces, on emploie le pouce et le 2^e doigt, et pour les sixtes, le pouce et le 3^e doigt.

EXEMPLES DE TIERCES DÉTACHÉES.

On peut exercer les deux mains ensemble ou séparément.



EXEMPLES DE SIXTES DÉTACHÉES.



EXEMPLES DE DIXIÈMES DÉTACHÉES.





CHAPITRE XIII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 7.)

SUCCESIONS D'ACCORDS DE TROIS NOTES.

Mêmes principes que pour les octaves, relativement à la souplesse du poignet et des bras. Seulement, les phalanges, au lieu d'être tendues, se replieront sur elles mêmes, et la main gauche reprendra sa première position.

EXEMPLES D'ACCORDS DE TROIS NOTES.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



OCTAVES BRISÉES.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.

*DIXIÈMES BRISÉES.*

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XV. (Correspondant à l'EXERCICE N° 9.)

ACCORDS BRISÉS.

Les accords brisés sont des formules où plusieurs notes d'un accord sonnent simultanément, tandis qu'une ou deux notes de ce même accord ne se font entendre que successivement. Ces accords brisés sont composés de trois et de quatre notes. La difficulté de leur exécution consiste dans l'ensemble et l'égalité de force qu'il faut imprimer aux notes plaquées.

EXEMPLES D'ACCORDS BRISÉS DE TROIS NOTES.

MAIN DROITE.

Posez les doigts en même tems sur les 3 notes qui composent l'accord.

The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Triad C-E-G (C4, E4, G4) and its first inversion E-G-C (E4, G4, C5).
- Exercise 2:** Triad D-F-A (D4, F4, A4) and its first inversion F-A-D (F4, A4, D5).
- Exercise 3:** Triad E-G-B (E4, G4, B4) and its first inversion G-B-E (G4, B4, E5).
- Exercise 4:** Triad F-A-C (F4, A4, C5) and its first inversion A-C-F (A4, C5, F5).
- Exercise 5:** Triad G-B-D (G4, B4, D5) and its first inversion B-D-G (B4, D5, G5).
- Exercise 6:** Triad A-C-E (A4, C5, E5) and its first inversion C-E-A (C5, E5, A5).
- Exercise 7:** Triad B-D-F (B4, D5, F5) and its first inversion D-F-B (D5, F5, B5).
- Exercise 8:** Triad C-E-G (C4, E4, G4) and its second inversion G-C-E (G4, C5, E5).
- Exercise 9:** Triad D-F-A (D4, F4, A4) and its second inversion F-A-D (F4, A4, D5).
- Exercise 10:** Triad E-G-B (E4, G4, B4) and its second inversion G-B-E (G4, B4, E5).

This image shows a page of musical notation for guitar, consisting of 14 staves numbered 11 through 24. Each staff contains a single line of music in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and fingering numbers (1-5). The music appears to be a sequence of exercises or a single piece, with a double bar line appearing on each staff. The notation is clear and legible, with a focus on the fretting hand's fingering.

MAIN GAUCHE.

ACCORDS BRISÉS COMPOSÉS DE 4 NOTES.

MAIN DROITE.

Posez les doigts en même tems sur les 4 notes qui composent l'accord.

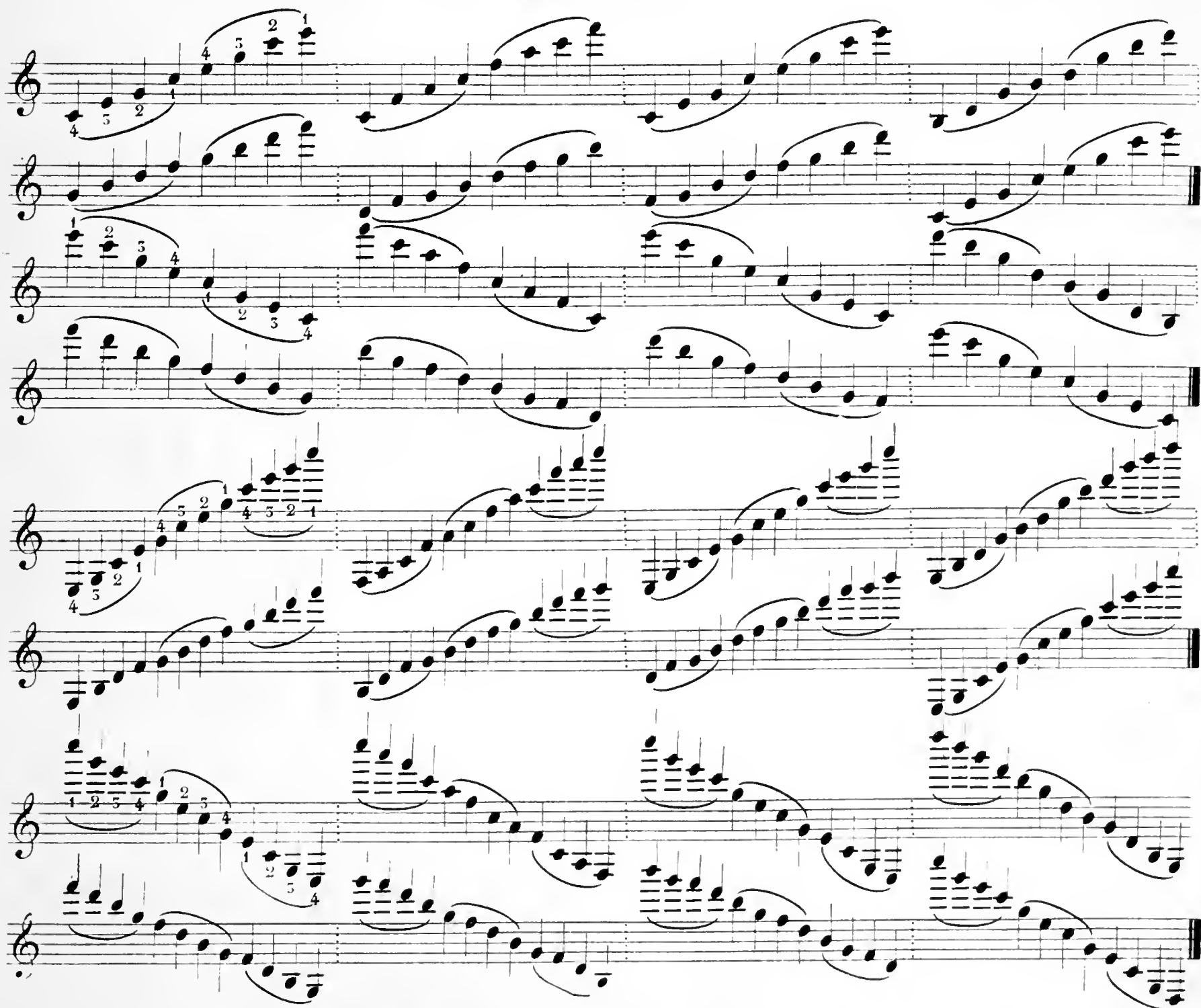
MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XVI. (Correspondant à l'EXERCICE N. 10.)
ARPÈGES PROLONGÉS.

Mêmes principes que pour les gammes en ce qui regarde la position et le *passage* de la main. (Voyez chap. VIII)

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.

Rappelez vous que, pour la main gauche, on n'emploie pas le *passage* de la main. (Voyez chap. VIII.)

The image displays eight staves of musical notation for the left hand. The exercises are as follows:

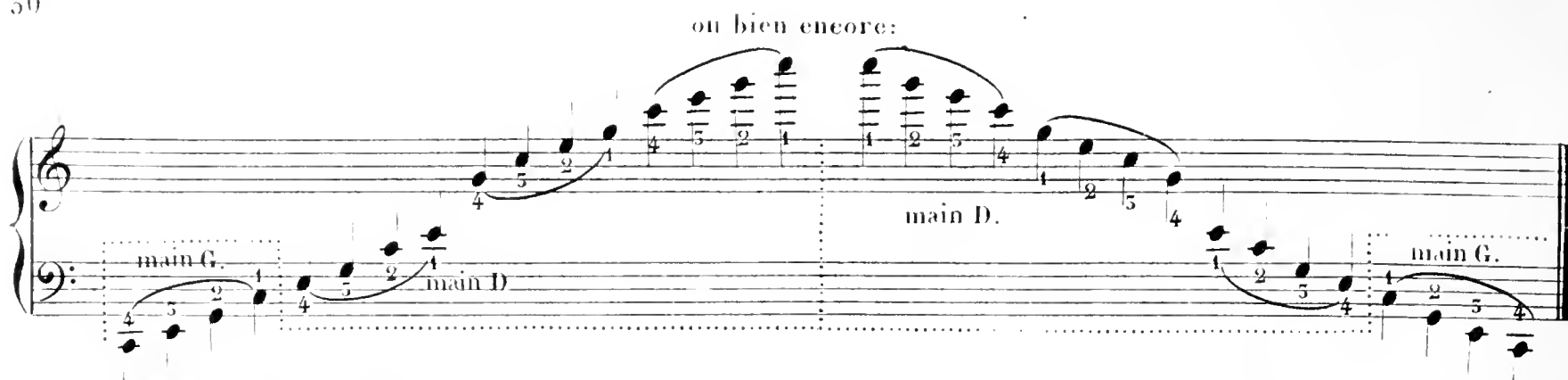
- Staff 1:** A sequence of chords (triads and dyads) with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 2:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 3:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 4:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 5:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 6:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 7:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.
- Staff 8:** A sequence of chords with fingerings 1-2-3, 2-3-4, 3-4-5, and 4-5-1.

CHAPITRE XVII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 11.)

ARPÈGES CROISÉS.

Lorsque les arpèges se prolongent au delà de trois positions, on se sert alternativement des deux mains pour chaque changement de position de l'accord. Il faut avoir soin, tandis que l'une des mains joue, de poser l'autre sur les notes que celle-ci doit faire sonner à son tour.

On peut aussi allier les deux manières et procéder ainsi:



Ce dernier moyen présente l'avantage de laisser la main gauche libre pendant une partie de la mesure, et lui permet d'accompagner la main droite, comme dans ce passage





Mais lorsque l'arpège remplit à lui seul toute la mesure, on fera bien d'employer le croisement des mains. La difficulté de ce procédé consiste dans la parfaite égalité de son et de mouvement qu'il faut mettre entre chaque note.

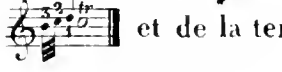

L'usage du *croisement* des mains ne se borne pas aux seuls arpèges. On l'emploie avec avantages dans diverses formules que nous citerons plus tard, lorsque les études de l'élève seront plus avancées.

CHAPITRE XVIII. (Correspondant à l'*EXERCICE* N° 12.)

CADENCE SIMPLE.

MAIN DROITE.

Bien que la cadence simple soit un trait formé seulement de deux notes, soit: , trois doigts sont nécessaires à son exécution. Ces trois doigts sont le pouce, qui sonne la note supérieure, et les 2^e et 3^e qui agissent alternativement sur l'inférieure. Exemple . L'expérience a démontré que ce doigté était le plus favorable à la rapidité, à la vigueur exigées par ce trait. La souplesse du poignet est encore ici la première condition pour obtenir une cadence vive, légère et brillante.

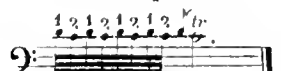
Il est d'usage, à la Harpe, de préparer la cadence ainsi:  et de la terminer de cette manière: .

Lorsqu'il y a succession de cadences, la terminaison de la première sert en même tems de préparation à la seconde, et ainsi de suite.



MAIN GAUCHE.

La main gauche se trouve dans une position tellement défavorable à l'exécution de la cadence, que cette formule est très peu usitée à la Harpe, dans les parties graves. Néanmoins comme on en rencontre quelquefois, on fera bien de l'exercer.

La main gauche, à cause de sa position, n'emploie que deux doigts à l'exécution de la cadence, le pouce et l'index; Exemple: . Pour avoir de la force dans le 2^e doigt, allongez-le verticalement sur la corde, et maintenez le coude à la hauteur du poignet.

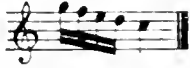
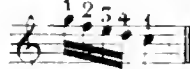
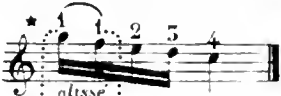
La préparation et la terminaison se font de la même manière qu'à la main droite.



CHAPITRE XIX. (Correspondant à l'*EXERCICE* N° 15.)

GLISSÉS SIMPLES.

MAIN DROITE.

Les formules composées de cinq notes diatoniques, soit:  se présentent fréquemment dans la musique de Harpe. L'exécutant ne se servant que de quatre doigts, il s'en suit que le doigté régulier pour cet exemple, d'après ce que nous avons établi au Chapitre VIII, est celui-ci . Mais la position de la main droite, telle que nous l'avons prescrite au Chapitre V, permettant au pouce de glisser facilement d'une corde à la corde inférieure suivante, on a adopté ce doigté  qui présente deux grands avantages: 1°, de ne pas déplacer inutilement la main; 2°, de se prêter à une exécution rapide et énergique, impossible à obtenir par tout autre moyen. Cette ressource du *glissé* a été féconde en résultats heureux, en donnant naissance à une foule d'effets brillants qui ont multiplié les ressources de la musique de Harpe: car on ne s'est pas borné à l'emploi du *glissé* dans les passages de cinq notes; on l'a étendu à des traits, tant simples que composés, qui parcourent souvent le clavier du haut en bas.

EXEMPLES DE GLISSÉS SIMPLES.

FORMULES OU LE POUCE NE GLISSE QUE SUR UNE SEULE NOTE.

Pour bien exécuter les traits suivants, il faut placer d'avance les quatre doigts à la fois sur les cordes qu'ils doivent faire sonner; le pouce, bien entendu, sur la note supérieure: puis, vous laissez glisser le pouce en lui imprimant une impulsion qui le fait s'arrêter sur la seconde note, de laquelle il s'échappe comme à l'ordinaire.



FORMULES OU LE POUCE GLISSE SUR PLUSIEURS NOTES.

Mêmes principes pour la préparation des doigts, que vous placez à l'avance sur leurs cordes respectives.



Pour les traits suivants, placez les 2°, 3° et 4° doigts sur les cordes qu'ils doivent faire sonner, aussitôt que le pouce aura atteint l'octave supérieure de la note la plus grave de la gamme.



*Ce signe  indique le *glisse*.

On a aussi appliqué la méthode du *glissé* au 4^e. doigt en montant. Il faut, dans les traits ascendants, préparer les quatre doigts à l'avance comme pour les passages descendants.

EXEMPLES DE GLISSÉS POUR LE 4^e. DOIGT



MAIN GAUCHE.

La position de la main gauche est moins favorable que celle de la main droite à l'action du *glissé*. Néanmoins on peut aussi l'employer dans certains cas.

EXEMPLES DE GLISSÉS POUR LE POUCE.

Maintenez le coude à la hauteur du poignet.



GLISSÉS POUR LE 4^e. DOIGT.

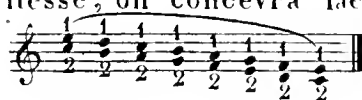
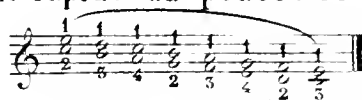




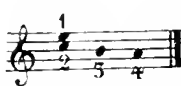

CHAPITRE XX. (Correspondant à l'EXERCICE N^o 14.)

GLISSÉS COMPOSÉS.

Nous nommerons glissés composés des formules ou plusieurs parties se font entendre simultanément. Les plus usitées sont des successions descendantes de tierces, sixtes, octaves et dixièmes :



Ces passages devant être exécutés avec la plus grande vitesse, on concevra facilement que si on n'employait qu'un doigt pour accompagner le pouce, comme par exemple , il serait impossible à ce doigt d'agir avec assez de promptitude pour suivre le mouvement rapide du pouce. On a donc imaginé un doigté qui se prête merveilleusement aux exigences du trait; le voici: . On voit par cet exemple que, tandis que le pouce exécute la gamme supérieure en glissant d'une corde à l'autre , les trois autres doigts font sonner la gamme inférieure en se succédant de trois en trois notes .

Pour que l'exécution de ce trait soit parfaite, il faut, avant de l'entamer, poser les quatre doigts à la fois sur les notes qu'ils doivent faire sonner, soit:  et, une fois l'élan donné, avoir soin de préparer le 2^e. doigt sur la note qui suit celle que le 4^e. doigt fait entendre, c'est-à-dire, d'après l'exemple précédent, sur le Sol .

TIERCES.

SIXTES.

OCTAVES.

DIXIÈMES.

GLISSÉS COMPOSÉS ASCENDANTS.

Les glissés composés ascendants s'exécutent sans le concours du pouce. Les successions de tierces sont les formules les plus usitées, en ce qu'elles sont d'un effet doux ou brillant, selon le degré de force qu'on leur imprime, et que leur exécution ne présente pas de difficulté sérieuse. Les successions de sixtes et d'octaves exigent une altération notable dans la position de la main, et une certaine vigueur qui se rencontre rarement dans les doigts des femmes, ce qui fait qu'on évite généralement ces traits dans la musique de Harpe. Il est bon néanmoins de connaître les moyens de les exécuter.

TIERCES.

MAIN DROITE.

Tendez les phalanges des deuxième et troisième doigts en les laissant glisser d'une corde à l'autre, et maintenez cette position pendant toute la durée du trait. Arrivé à la dernière tierce, vous écartez vivement le bras, en pliant les phalanges, afin d'imprimer la vibration aux cordes.

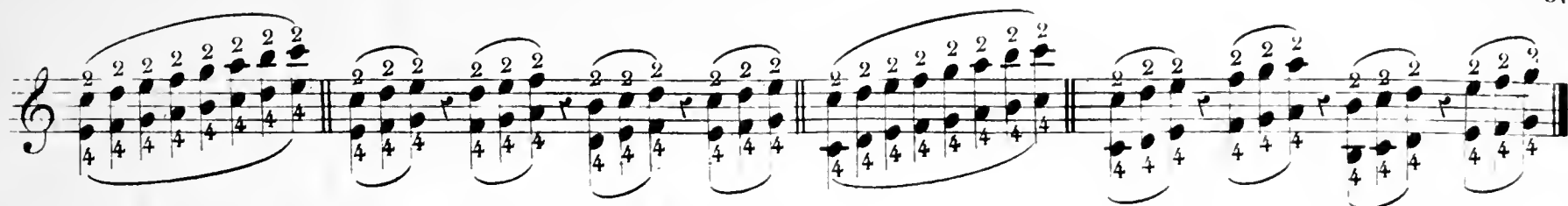
MAIN GAUCHE.

Mêmes principes que pour la main droite.

SIXTES ET OCTAVES.

MAIN DROITE.

Baissez le poignet et posez les 2^e et 4^e doigts sur les cordes de façon à ce que toute la main se trouve dans une position à peu près verticale. Tendez les phalanges avec force pour offrir de la résistance aux cordes. Arrivé à la dernière sixte ou octave, écartez vivement le bras, selon le principe énoncé à l'égard des tierces.



On peut ajouter une note intermédiaire à l'aide du 3^e doigt.



(Ces passages offrant de grandes difficultés pour la main gauche, et produisant un effet peu satisfaisant dans les cordes graves, on fera bien de n'exercer que la main droite.)

CHAPITRE XXI. (Correspondant à l'*EXERCICE* N^o 13.)

TIERCES, SIXTES, OCTAVES ET DIXIÈMES LIÉES.



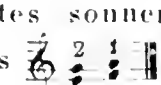
Nous avons dit au Chapitre XI qu'il y avait trois doigtés différents pour les octaves. Cette observation s'applique aussi aux tierces, aux sixtes et aux dixièmes. Nous avons déjà vu les successions de ces divers intervalles présentées de deux manières sous le rapport du doigté, savoir: 1^o, détachées, soit:


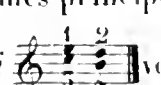
2^o, glissées, soit  (Voir les Chap. XI et XII).


Nous allons maintenant les faire connaître sous leur aspect *lié*. Cet effet s'obtient au moyen d'un doigté assez compliqué, mais qui, outre la variété qu'il répand dans l'émission de la vibration, offre à l'élève une étude de la plus grande utilité, en ce que cet exercice renferme en lui seul presque toutes les conditions qui doivent assurer la position de la main, l'indépendance des doigts, en un mot, la force, l'égalité et la souplesse qui constituent une bonne exécution.

TIERCES.

MAIN DROITE.

Pour exécuter cette gamme  posez en même temps le pouce sur *Fa*, le 2^e doigt sur *Mi*, le 3^e sur *Ré*, le 4^e sur *Ut*, Exemple: . Puis, faites sonner le *Mi* et l'*Ut* bien ensemble, en maintenant le pouce et le 3^e doigt solidement établis sur le *Fa* et le *Ré*; après quoi, vous faites sonner à leur tour le *Fa* et le *Ré*. Alors, vous replacez vos quatre doigts sur les deux tierces suivantes  que vous faites sonner l'une après l'autre d'après le même procédé, et ainsi de suite jusqu'à l'achèvement de la gamme. Vous voyez que cet exemple nécessite quatre positions successives des doigts, puisqu'il renferme huit tierces consécutives.

Pour exécuter cette gamme  mêmes principes en sens invers; c'est-à-dire, qu'après avoir posé en même temps le pouce sur *Mi*, le 2^e doigt sur *Ré*, le 3^e sur *Ut*, le 4^e sur *Si*  vous faites sonner ensemble le *Mi* et l'*Ut* en maintenant vos 2^e et 4^e doigts sur le *Ré* et le *Si*, après quoi vous faites sonner à leur tour le *Ré* et le *Si*; puis vous replacez vos 4 doigts sur les 2 tierces suivantes.

* Ce signe  indique le *legato* aussi bien que le *Glisse*. C'est au harpiste à savoir discerner par la nature du passage et le doigté qu'il réclame, lequel de ces deux effets il doit mettre en usage.

EXEMPLES DE TIERCES LIEES. MAIN DROITE.

Exception pour trois tierces diatoniques

MAIN GAUCHE.

Mêmes principes que pour la main droite, en conservant la position prescrite au chapitre V. Élevez un peu le coude pour obtenir plus de force.

Exception pour trois tierces diatoniques

SIXTES.

MÊMES PRINCIPES QUE POUR LES TIERCES.

MAIN DROITE.

Exception pour trois sixtes diatoniques

MAIN GAUCHE.

Exception pour trois
Sixtes diatoniques

OCTAVES.

MÊMES PRINCIPES.

MAIN DROITE.

Trois octaves
diatoniques

MAIN GAUCHE.

Trois octaves
diatoniques

DIXIÈMES.

MEMES PRINCIPES.

MAIN DROITE.

N. B. Il est peu de main de femmes dont l'extension permette d'exécuter les exemples suivants avec facilité. Cependant, on fera bien de les exercer, quand ce ne serait que pour rompre les doigts et leur rendre plus facile l'exécution des sixtes et octaves.



MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XXII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 16.)

CADENCES DOUBLES.

Les principes que nous venons d'émettre au Chapitre précédent s'appliquent naturellement aux cadences doubles, puisque ces cadences ne sont autre chose que des successions réitérées de tierces, de sixtes ou d'octaves. Seulement, ces successions devant s'exécuter dans un mouvement très précipité, elles présentent un degré de difficulté tel, qu'un travail long et opiniâtre peut seul en triompher. Nous devons ajouter que ces cadences doubles se rencontrent rarement dans la musique de Harpe. Il faut donc les considérer surtout comme un exercice très favorable au développement de la force et de l'égalité des doigts.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



Il existe un moyen de simuler la cadence double, lequel produit un bon effet, en ce qu'il permet au poignet de seconder l'action des doigts comme dans la cadence simple. Ce moyen consiste à retrancher la note inférieure de la première tierce, sixte ou octave.

MAIN DROITE.



MAIN GAUCHE.



CHAPITRE XXIII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 17.)

PASSAGES CROISÉS.

Nous avons dit au Chapitre XVII que le *croisement* des mains s'appliquait à différents passages. Nous allons en donner quelques exemples.

The musical score consists of two systems of piano exercises. The first system is in 3/4 time, marked *Allegro* and *f*, with chords D and G. The second system is in common time, also marked *Allegro* and *f*, featuring complex sixteenth-note patterns, a sixteenth-note scale, and a sixteenth-note arpeggio. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*), articulation (accents), and fingerings (1-5).

CHAPITRE XXIV. (Correspondant à l'EXERCICE N° 18.)

FORMES DANS LESQUELLES UN OU PLUSIEURS DOIGTS EXÉCUTENT UNE PARTIE SAILLANTE, TANDIS QUE LES AUTRES DOIGTS DE LA MÊME MAIN SERVENT D'ACCOMPAGNEMENT.



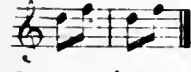


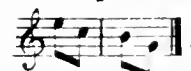
Dans les exemples suivants les notes longues, c'est-à-dire les *Blanches* surmontées d'un >, doivent être sonnées plus fort que les accompagnemens en croches ou double-croches.

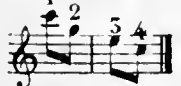
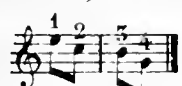
MAIN DROITE.


MAIN GAUCHE.

CHAPITRE XXV.

PASSAGES DANS LESQUELS LES MÊMES FORMULES SE PRÉSENTANT PLUSIEURS FOIS
CONSÉCUTIVEMENT, CELLES-CI EXIGENT UNE NOUVELLE POSITION DU DOIGTÉ.



L'élève inexpérimenté en ce qui regarde les combinaisons du doigté, pourrait être induit à penser, en voyant un passage analogue à celui-ci , que les formules *Mi Ut*  et *Ré Fa*  se succédant chacune deux fois sans interruption, il est naturel d'employer aussi deux fois les mêmes doigts pour exprimer les mêmes notes se représentant dans le même ordre. Mais, avec un peu d'observation, il s'apercevra facilement de son erreur, en remarquant que la première fois que la formule *Mi Ut*  se présente, elle n'est que le complément du membre de phrase ; tandis que la seconde fois, elle devient le principe de cette autre membre de phrase .

En conséquence, comme il faut employer les quatre doigts pour l'exécution de chacun de ces passages  et , il est facile de voir que la substitution du pouce et du 2^e doigt aux 3^e et 4^e est indispensable. De même, pour la formule *Ré Fa*, il faudra substituer les 3^e et 2^e doigts, au 2^e et au pouce qui l'auront jouée précédemment.

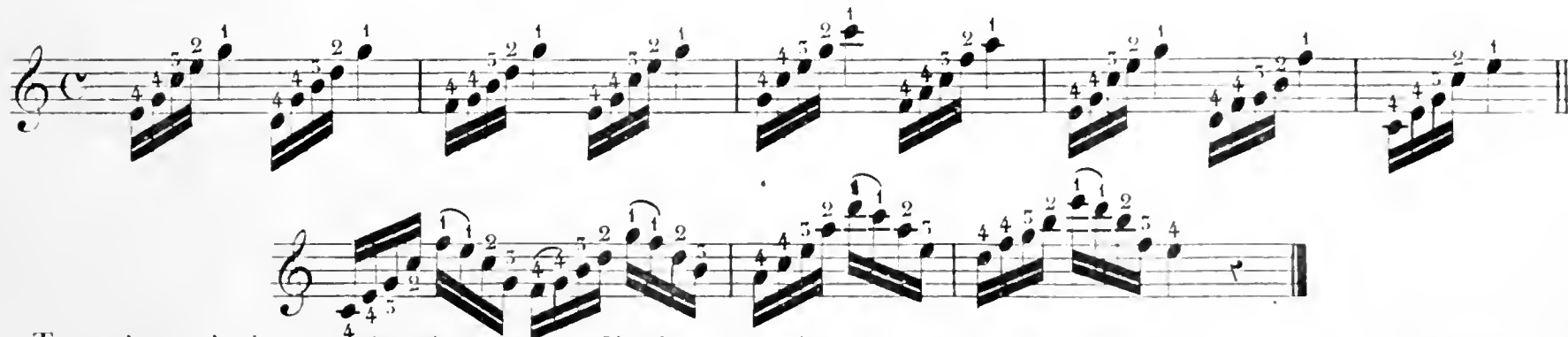
Cette manière d'envisager la succession des notes donnera à l'élève la clé des règles du doigté. En effet, ces règles consistent simplement à distinguer le commencement et la fin des divers membres de phrase, et, après avoir compté le nombre des notes dont ils se composent, à employer le nombre de doigts nécessaire à leur exécution. Nous avons dit, au Chapitre VIII, que tous les passages ascendants composés de quatre notes et plus se commençaient par le 4^e doigt, et les descendants, par le pouce. À part les *glissés*, qu'on a vus aux Chapitres XIX et XX, il existe très peu d'exceptions à cette règle. Ainsi, le doigté de l'exemple cité au commencement du Chapitre, sera celui-ci .

AUTRES EXEMPLES DE SUBSTITUTION DE DOIGTÉ.



Les principales exceptions à cette règle sont, outre les *glissés*, les formules ascendantes composées de cinq notes non diatoniques:  qui se doignent ainsi: . Il faut, pour l'exécution de ce passage, avoir soin de tenir les doigts prêts à s'engager en même temps dans les quatre dernières cordes (*Sol Ut Mi Sol*), aussitôt que vous avez fait sonner la première (*Mi*) avec le 4^e doigt.

EXEMPLES POUR CE TRAIT.




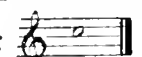
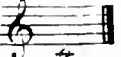
Tous les principes renfermés dans ce Chapitre s'appliquent aussi à la main gauche.

CHAPITRE XXVI. (Correspondant à l'EXERCICE N^o 19.)

SONS ARTIFICIELS.

Il y a, à la Harpe, trois sortes de sons artificiels: les sons harmoniques, les sons étouffés, et les sons pincés près de la table avec les ongles ou l'extrémité des doigts. Ces diverses qualités de son jettent de la variété dans les effets, surtout lorsqu'on n'en fait point abus.



SONS HARMONIQUES.




La note qu'exprime une corde tendue sur la Harpe à un certain degré, est déterminée par le point qu'occupe le sillet sur lequel cette corde repose. Supposons que la corde donne cet *Ut*: ; si vous la partagez en deux parties égales par le moyen d'un nouveau sillet posé sur le point médial de la corde, vous obtiendrez, soit au-dessus, soit au-dessous du nouveau sillet, un son équivalent à l'octave supérieure de la note primitive. Vous aurez donc cet autre *Ut*:  et cela par la raison bien simple que la corde se trouvant partagée en deux, chaque moitié donnera deux fois autant de vibrations que le tout. On sait que le plus ou moins de gravité d'un son est en raison inverse du nombre des vibrations. Ainsi, la corde à vide  donnant 512 vibrations, elle en donnera 1024 si vous la raccourcissez de moitié à l'aide d'un sillet. De là le phénomène du son harmonique, dont la plupart des élèves font usage sans s'en rendre compte. L'office du sillet est rempli généralement, à la main droite, par le 2^e doigt, et, à la main gauche, par le côté de la paume opposé au pouce.


Comme les sons harmoniques produisent un effet plus agréable et sont d'un usage plus fréquent dans les cordes graves que dans les notes aiguës, nous commencerons par les préceptes relatifs à la main gauche.

MAIN GAUCHE.


Rapprochez le coude de la Harpe, et posez la main sur le clavier horizontalement de manière à ce que le côté de la paume opposé au pouce s'appuie légèrement sur le point médial des cordes que vous devez faire sonner, et fasse l'office de sillet, l'extrémité des doigts se trouvant dirigée vers la colonne.

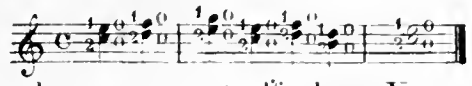
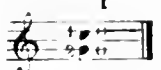
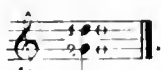
Si vous avez à exécuter un son unique, soit:  ou si le passage se compose d'une succession de notes simples dans un mouvement modéré, soit:  vous employez le pouce seulement, en ayant soin d'écarter vivement le bras à chaque note que vous sonnez, précaution sans laquelle les vibrations demeureraient étouffées.


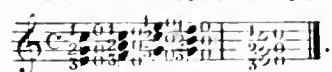
Si vous avez une succession d'intervalles ou d'accords, soit:  vous ajoutez les doigts nécessaires tels qu'ils sont chiffrés dans l'exemple; cela, bien entendu, sans déranger la position de la paume qui devra nécessairement s'appuyer sur les cordes dans toute sa longueur, surtout pour l'accord . On peut aussi exécuter ce même passage en ne donnant l'effet harmonique qu'aux notes supérieures c'est-à-dire à celles qui sont jouées par le pouce, et en laissant les autres vibrer à leur diapason naturel. On concevra que, pour atteindre ce but, il faut que le sillet formé par la paume ne presse alors que la corde harmonique. Dans ce dernier cas, le petit zéro 0 qui est le signe du son harmonique ne se trouvera que sur les notes supérieures. Exemple: .


Si vous avez une succession rapide de plusieurs notes simples, soit:  vous doigtez le passage selon la règle ordinaire, tout en maintenant la position indiquée ci-dessus pour la paume.

* Ce signe 0 indique le son harmonique

Pour exécuter une succession de notes simples, soit:  vous repliez les phalanges dans la main de manière à ce qu'elles présentent leur dos aux cordes; puis, en guise de sillet, vous appuyez légèrement la deuxième phalange du second doigt contre le point médian de la note que vous voulez rendre harmonique; en même temps vous faites sonner cette note avec le ponce, et vous écartez vivement le poignet, comme il a été dit pour la main gauche.

Pour obtenir des tierces , vous vous servez du 5^e doigt pour sillet, et vous faites sonner les notes avec le ponce et l'index. Vous pouvez aussi employer le côté de la paume opposé au ponce pour faire l'office de sillet. Cette position vous permettra de faire sonner, toujours avec le ponce et l'index, des intervalles de quarte  et de quinte .

Pour les sixtes , il faut employer à la fois la paume, qui sert de sillet à la note du ponce, et la deuxième phalange (renversée) du petit doigt, qui sert de sillet à l'index. Cette dernière position vous permet de frapper des accords composés de trois notes .

Il est inutile d'ajouter que les exemples précédents peuvent se présenter sous leur aspect arp. ou brisé, et donner les formules suivantes: .

Les procédés resteront les mêmes que pour les traits plaqués.

DE L'EMPLOI SIMULTANÉ DES DEUX MAINS POUR LES SONS HARMONIQUES.

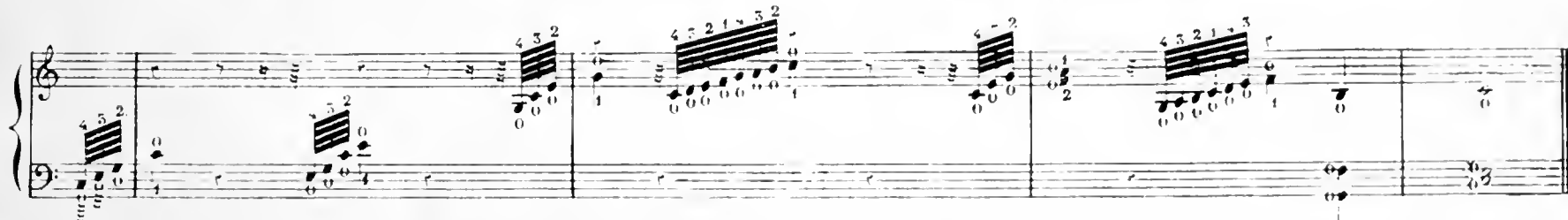
Outre les cas où l'emploi et le croisement des deux mains permet d'exécuter en sons harmoniques des phrases

de longue haleine, comme, par exemple: 

il y a encore des occasions où l'une des deux mains sert à l'autre d'auxiliaire muet. Si, par exemple, vous avez à

exécuter ce passage: , pendant lequel la main gauche

compte des pauses, vous mettez à profit le silence de cette main, et, la couchant horizontalement sur le clavier dans la position indiquée précédemment, vous la faites servir de sillet, en ayant soin, à mesure que vous montez, de suivre exactement la ligne des contours de la console, afin que les cordes se trouvent toujours divisées en deux parties égales. Pendant ce temps, vous jouez votre passage de la main droite, en conservant la position ordinaire et le doigté naturel. La qualité du son n'est pas aussi belle dans ces traits suivis, parcequ'on ne peut éloigner le sillet à chaque note, comme dans les exemples cités au commencement du Chapitre: aussi, doit-on être fort sobre de leur emploi. Les passages qui produisent l'effet le plus satisfaisant en ce genre sont ceux-ci:





dans lesquels la main gauche, après avoir servi de sillet, sonne la dernière note de chaque trait avec son ponce, lequel tire une belle qualité de son de la corde, secondé qu'il est par l'écartement du bras.

SONS ÉTOUFFÉS.


Le son *étouffé* étant un effet propre aux traits de la basse, nous donnons d'abord les préceptes relatifs à la main gauche.

MAIN GAUCHE.


Pour exécuter un passage comme celui-ci :  vous rassemblez tous les doigts serrés les uns contre les autres, vous posez la main sur le clavier à plat et verticalement, et immédiatement après avoir fait sonner la note avec le pouce, vous étouffez les vibrations avec la paume.

Si, au contraire, vous avez à exécuter une succession rapide de notes diatoniques, ou séparées entre elles seulement par des intervalles de tierce ou de quarte, soit :  après avoir posé la main comme il vient d'être dit, vous sonnez la première note (*Ut*) avec le pouce, que vous reportez immédiatement sur la note suivante (*Ré*), en étouffant par le même mouvement les vibrations de l'*Ut* avec la paume. De cette façon, un seul mouvement suffit pour étouffer les vibrations de la première note et préparer le pouce sur la note suivante.

Pour étouffer des accords arpègés ou plaqués :  ou des octaves dans un mouvement modéré : , immédiatement après avoir fait sonner les notes, vous étendez les doigts sur les cordes, selon la position indiquée plus haut.

Si les octaves sont dans un mouvement rapide :  vous suivez les préceptes émis au second exemple du Chapitre, relativement au pouce. Quant au 4.^e doigt, vous maintenez les phalanges bien tendues, d'après les raisons données au Chap. XI (*main droite*).

MAIN DROITE.

Les sons étouffés de la main droite ne s'emploient guères que dans deux cas : 1^o dans les accords graves, simultanément avec la main gauche, Exemple :  2^o dans des traits diatoniques ascendants,

Ex :  : chaque note du passage est alors surmontée d'un point qui indique le *staccato*.

En ce qui regarde le premier exemple, il suffit, pour étouffer la vibration, de ramener immédiatement les doigts sur l'accord qui vient de sonner. Quant à l'exemple *staccato*, il s'exécute avec le 2.^e doigt seulement, en tenant ce doigt allongé sur les cordes de façon à ce que, au moment où il se pose sur une note, (soit : *La*) il arrête les vibrations de la note précédente (*Sol*).

SONS PRÈS DE LA TABLE.

L'emploi de ces sons est assez rare, et ne sert en général qu'à faire ressortir la belle sonorité des vibrations ordinaires, lorsque celles-ci viennent à leur succéder. On les obtient en attaquant les cordes avec force aussi près que possible des boutons, et en les faisant sonner avec les ongles, ou l'extrémité des doigts, si les ongles ne présentent pas assez de résistance, comme il arrive communément chez les femmes. On les indique par ces mots : *près de la table*. Le pouce de la main droite, à cause de sa position, ne participe pas à leur exécution. Cependant, dans le cas où l'on ne se sert pas des ongles, et où l'on n'attaque les cordes près de la table que pour imprimer à une phrase un caractère plus grave, on peut faire intervenir le pouce de temps à autre, mais seulement sur des notes de peu de valeur (voir le 2.^e exemple).

* Il n'y a point de signe pour les sons étouffés. On les indique par l'abréviation *S. E.*

EXEMPLES D'UNE SAINTE APPLICATION DES SONS PRÈS DE LA TABLE.

1^{re} Avec les ongles.

Moderato

2^{de} Avec l'extrémité des doigts.

Larghetto.

Pres de la table.

CHAPITRE XXVII.

EMPLOI DES PÉDALES.

Nous avons donné, au Chapitre III, les indications relatives au jeu et à la destination des pédales. Il ne nous reste donc plus qu'à présenter le tableau des quinze modes majeurs et des douze modes mineurs dont le Harpiste peut faire usage sans l'aide des *synonymes*. (On verra, au Chapitre suivant, qu'avec le secours des *synonymes*, il n'y a pas de bornes aux modulations, sur la Harpe).

Nous devons ajouter qu'il y a deux manières de faire usage des pédales. 1^{re}, lorsqu'il s'agit de passer définitivement dans un ton pour y rester pendant un certain tems; 2^{de}, lorsque la modulation est simplement accidentelle et passagère. Dans le premier cas, après avoir amené la pédale à la nouvelle position sollicitée par le changement de ton, le pied l'abandonne pour se poser soit à terre, soit sur une autre pédale qu'il devra faire agir à son tour. Ce mouvement s'appelle: *fixer* une pédale. Dans le second cas, le pied ne fait qu'appuyer sur la pédale sans l'abandonner ni l'engager dans les entailles du socle, et se tient prêt à la ramener à sa première position ou à lui en assigner une nouvelle, selon les exigences de la modulation.

EXEMPLE DE MODULATIONS ARRÊTÉES DANS LES MODES MAJEURS DIÈZÉS.

Dans cet exemple, il s'agit d'abaisser les pédales et de les fixer successivement aux secondes entailles pratiquées dans le socle.

Ton naturel de la Harpe.

Toutes les pédales doivent ici se trouver fixées aux 2^{des} entailles.

Pour revenir en *Ut* naturel majeur par la progression inverse, il faut dégager successivement les pédales et les faire remonter à leur position primitive (la première entaille).

UT naturel majeur. FA# majeur. SI# majeur. MI# majeur. LA# majeur.

RE# majeur. SOL# majeur. UT naturel majeur.

Ton naturel de la Harpe.

Toutes les pédales doivent ici être remontées à la 1^{re} entaille, leur position naturelle.

EXEMPLE DE MODULATIONS ARRÊTÉES DANS LES MODES MAJEURS BÉMOLISÉS

Dans cet exemple, il s'agit de dégager successivement les pédales de la première entaille en les faisant remonter.

UT majeur. FA majeur. SI^b majeur. MI^b majeur. LA^b majeur.

RE^b majeur. SOL^b majeur. UT majeur.

Ton naturel de la Harpe.

Toutes les pédales doivent ici se trouver remontées.

Pour revenir en *Ut* naturel majeur par la progression inverse, il faut engager de nouveau et successivement les pédales dans la première entaille, leur position naturelle.

UT^b majeur. SOL^b majeur. RE^b majeur. LA^b majeur. MI^b majeur.

SI^b majeur. FA majeur. UT majeur.

Ton naturel de la Harpe.

Toutes les pédales sont alors revenues à leur point de départ.

EXEMPLE DE MODULATIONS ARRÊTÉES DANS LES MODES MINEURS DIÉZÉS.

Dans cet exemple, il faut mettre en pratique les deux moyens d'action des pédales, c'est-à-dire, fixer les unes définitivement, et n'employer les autres qu'accidentellement. Les pédales qu'on fixe sont indiquées par ces mots: (fixez.....#).

The musical score consists of two systems of harp modulations in sharp minor modes. Each system has a treble and bass staff. The first system shows three modulations: **LA mineur.** (with a double bar line and a sharp sign), **MI mineur.** (with a double bar line and a sharp sign), and **SI mineur.** (with a double bar line and a sharp sign). The second system shows two more modulations: **FA# mineur.** (with a double bar line and a sharp sign) and **UT# mineur.** (with a double bar line and a sharp sign). Pedal instructions are written in parentheses: (fixez FA#) and (fixez UT#). The bass staff contains whole notes corresponding to the pedal positions.

Dans la progression suivante qui ramène la Harpe en *La* mineur, aucun des dièses accidentels ne doit être fixé. Les bécarrés indiquent qu'il faut dégager la pédale et la laisser remonter définitivement à la première entaille.

The musical score shows a progression of five modulations in sharp minor modes: **UT# mineur.**, **FA# mineur.**, **SI mineur.**, **MI mineur.**, and **LA mineur.**. Each modulation is marked with a double bar line and a sharp sign. The bass staff contains whole notes corresponding to the pedal positions.

EXEMPLE DE MODULATIONS ARRÊTÉES DANS LES MODES MINEURS BÉMOLISÉS.

Dans l'exemple suivant, aucun des dièses ou des bémols accidentels ne doit être fixé. Les bémols qui marquent le changement de ton indiquent en même temps qu'il faut dégager la pédale correspondante et la laisser remonter.

The musical score consists of two systems of harp modulations in flat minor modes. Each system has a treble and bass staff. The first system shows four modulations: **LA mineur.**, **RE mineur.**, **SOL mineur.**, and **UT mineur.**. The second system shows four more modulations: **FA mineur.**, **SI mineur.**, **MI mineur.**, and **LA mineur.**. The bass staff contains whole notes corresponding to the pedal positions.

Dans la progression inverse ci dessous, laquelle ramène en *La* mineur, on a indiqué les pédales qu'il faut fixer.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system contains two measures of a chord, with the key signature and the name of the chord indicated above the staff. Pedal points are marked with notes in the bass staff and labeled with text in parentheses.

- System 1:** *LA mineur.* (fix: *FA*), *MIb mineur.* (fix: *UT*), *SIb mineur.*
- System 2:** (fix: *SOL*), *FA mineur.* (fix: *RÉ*), *UT mineur.*
- System 3:** *SOL mineur.*, *RÉ mineur.*, *LA mineur.*

Il arrive parfois que deux pédales sont appelées à agir simultanément, soit l'une à droite et l'autre à gauche, soit toutes les deux du même côté. Dans ce dernier cas, il faut une certaine adresse pour fixer ou dégager une pédale, et en appuyer une autre au même instant, avec l'aide d'un seul pied. Mais, dans les deux cas, la difficulté consiste à savoir discerner, par la tournure de la modulation, la pédale qu'on doit fixer ou dégager, et celle qu'il faut simplement appuyer accidentellement.

EXEMPLE DE L'EMPLOI SIMULTANÉ DE DEUX PÉDALES.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. Each system contains two measures of a chord, with the key signature and the name of the chord indicated above the staff. Pedal points are marked with notes in the bass staff and labeled with text in parentheses.


- System 1:** *LA mineur.* (fix: *FA*), *MIb mineur.* (fix: *UT*), *SIb mineur.*
- System 2:** (fix: *SOL*), *FA mineur.* (fix: *RÉ*), *UT mineur.*
- System 3:** *SOL mineur.*, *RÉ mineur.*, *LA mineur.*

Les gammes en demi-tons, d'une exécution si facile sur le piano, sont interdites à la Harpe à cause du jeu des pédales, qui ne pourrait jamais être assez rapide, quelle que fut l'adresse de l'exécutant. Cependant,

on peut se permettre des passages comme, dans lequel vous remarquerez que le mouvement

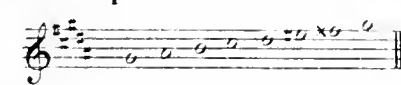

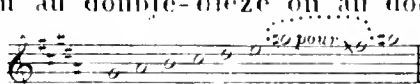

La barre = 20 études
26 pp.

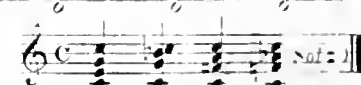
chromatique ne s'applique qu'à un petit nombre de notes, et que les deux pieds peuvent agir successivement, le droit sur *Fa* et le gauche sur *Ré*. On concevra que l'action qui fait abaisser et remonter la pédale doit être d'une rapidité extrême.

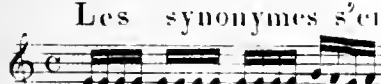

Il y a de certains cas où l'on appuie à la fois deux pédales du même côté, l'une avec le talon, l'autre avec le bout du pied, Ex: . Il faut avoir soin de laisser remonter le pied immédiatement, car, en abaissant le *La* et le *Fa*, vous avez nécessairement abaissé aussi le *Sol*, et le *Sol* qui suit la tierce *La Fa*, doit être naturel. Quant à ce qui regarde la tierce *Ré Si*, on ne risque pas d'abaissier l'*Ut*, parceque cette pédale étant fixée à la première entaille, elle ne se trouve pas au niveau de celles qui doivent agir.

CHAPITRE XXVIII. (Correspondant à l'EXERCICE N° 20.)

SYNONYMES.

On vient de voir par le Chapitre précédent que les pédales satisfont à toutes les exigences des tons qui ne renferment que des diezes simples ou des bémols simples. À l'égard des modes qui demandent des doubles diezes, (comme *Sol* mineur ) ou des doubles-bémols accidentels comme  on est obligé d'user de subterfuge en substituant au double-dieze ou au double bémol le son bécarre correspondant, qu'on nomme alors synonyme; Exemple: double-dieze  double-bémol 

On se sert aussi des synonymes dans de certains cas, pour faciliter le jeu des pédales, Ex  on prend ici le *Sol* au lieu du *La*, parceque le pied droit, après avoir appuyé et relevé la pédale du *Fa*, trouve plus de facilité à presser la pédale du *Sol* qu'à dégager celle du *La*.

Les synonymes s'emploient encore avec succès dans les traits composés de notes répétées, comme: . Si, dans ces occasions, l'usage des synonymes ajoute à la complication du jeu des pédales, on compense ce léger inconvénient par l'effet satisfaisant de la sonorité, que les doigts ne sauraient obtenir sans leur secours. Ainsi, pour l'exemple ci-dessus, si vous employez ce doigté sur la même corde  vous n'obtiendrez qu'une sonorité très faible, insuffisante à remplir une vaste salle, et le trait pêchera aussi par une grande inégalité. Si, au contraire, vous appelez les synonymes à votre aide, vous donnerez aux cordes autant de sonorité et de brillant que l'effet le sollicitera.

EXEMPLES DE L'EMPLOI DES SYNONYMES POUR LES NOTES RÉPÉTÉES.

Allegro



Vivace



sans synonymes avec synonymes

DEUXIÈME PARTIE

20 EXERCICES.

PRÉSENTANT L'APPLICATION SUCCESSIVE DES EXEMPLES CONTENUS DANS LA 1^{re} PARTIE.⁽¹⁾

N^o 1.

GAMMES

(Voir le chap: VIII)

⁽¹⁾ **N. B.** Aucun *mouvement* ne se trouve indiqué en tête des exercices, l'élève devant les étudier d'après les principes énoncés aux chapitres VIII et IX; c'est-à-dire: très lentement d'abord, (jusqu'à ce que les mains et les doigts soient bien assurés dans leur position); ensuite aussi rapidement que possible.

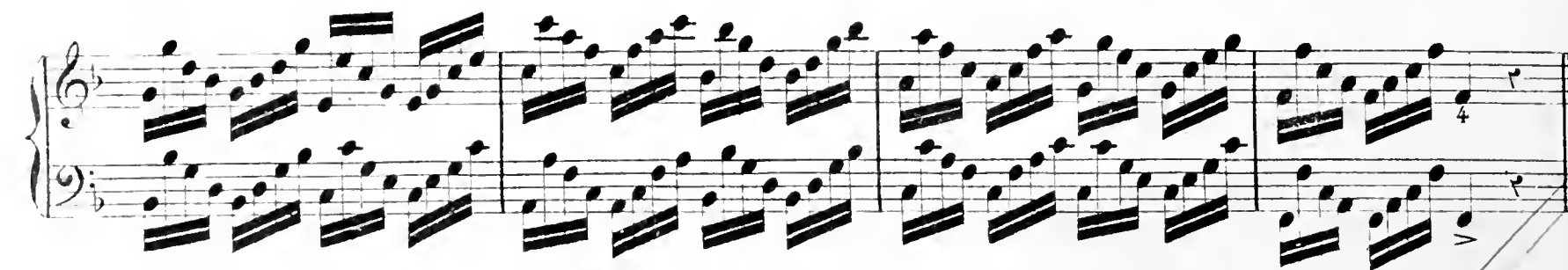
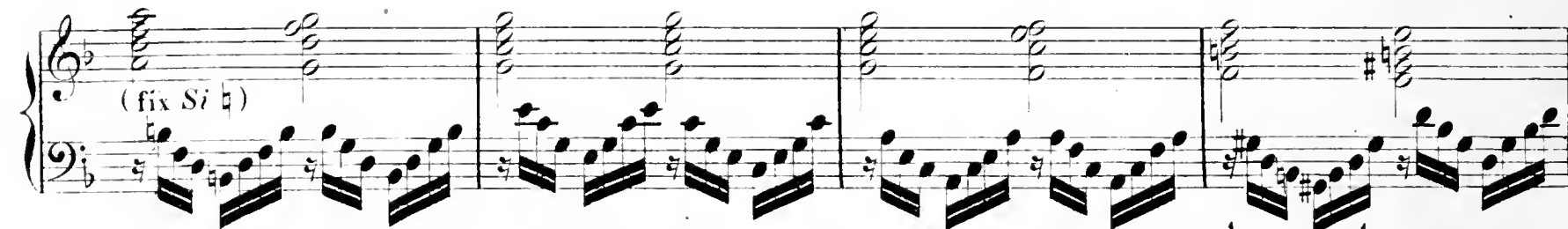
N° 2.

ARPEGES

(Voir le chap: IX.)

The musical score is written for piano and consists of eight systems. Each system has a treble and bass staff. The right hand (treble staff) plays arpeggiated chords, while the left hand (bass staff) provides harmonic support with sustained notes and occasional arpeggios. The piece begins with a forte (f) dynamic. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, dynamic markings, and fingering numbers. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is arranged in a standard musical format with systems of staves.

LE MÊME

Renversé.

LE MÊME
En Arpèges
descendants
non interrompus.

The musical score consists of eight staves of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The piece is titled 'LE MÊME' and is described as 'En Arpèges descendants non interrompus.' (In descending arpeggios, uninterrupted). The first staff begins with a forte 'f' dynamic and includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The music is written in a key with one flat (B-flat) and common time (C). The arpeggios are continuous and descending, with the right hand often playing a more complex pattern than the left. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The final staff ends with a double bar line.

LE MEME
En Arpèges
ascendants.

f

(fin. Si)

4

4

4

LE MÈME

Avec diverses
combinaisons
d'Arpèges.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system begins with a forte (f) dynamic. The music features a variety of arpeggiated patterns and combinations, with many notes beamed together. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score. The fourth system includes a 'Fix Si b' instruction. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

N^o 3.

ACCORDS

~~TRAILLES~~

(Voir le chap: X.)

N^o 4.

ACCORDS

ARPEGÉS

(Voir le chap: X)

N^o 5. *the journey*

OCTAVES

DETACHÉES

(Voir le chap: XI)



N° 6.

INTERVALLES

DÉTACHÉS

(Voir le chap. XII.)



N^o 7

ACCORDS

DE 3 NOTES

(Voir le chap. XIII)

f

f

cresc.

dim.

p

cresc.

First system of the musical score, featuring a piano introduction with a forte (*f*) dynamic marking. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The introduction consists of several measures of chords and moving lines, ending with a repeat sign.

N^o 8.

INTERVALLES

BRISÉS

(Voir le chap: XIV)

Second system of the musical score, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music continues with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system includes a variety of intervals and broken chords, with some measures featuring a 4-measure rest in the bass line.

Third system of the musical score, continuing the interval exercises. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system features a variety of intervals and broken chords, with some measures featuring a 4-measure rest in the bass line.

Fourth system of the musical score, continuing the interval exercises. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system features a variety of intervals and broken chords, with some measures featuring a 4-measure rest in the bass line.

Fifth system of the musical score, continuing the interval exercises. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system features a variety of intervals and broken chords, with some measures featuring a 4-measure rest in the bass line.

Sixth system of the musical score, concluding with a *rall* (rallentando) and *smorz* (smorzando) marking. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system features a variety of intervals and broken chords, with some measures featuring a 4-measure rest in the bass line. The piece ends with a final chord and a repeat sign.

N° 9.

ACCORDS

BRISÉS.

(Voir le chap. XV)

This musical score is for a piece titled "N° 9. ACCORDS BRISÉS." (Broken Chords). It is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score consists of eight systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and features a variety of broken chord patterns, often with slurs and fingerings indicated. The first system includes a repeat sign. The second system has a *f* dynamic. The third system includes a *p* (piano) dynamic and a *fix Lab* (fix left hand) instruction. The fourth system has a *f* dynamic. The fifth system includes *dim* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo) markings. The sixth system has a *f* dynamic. The seventh system has a *f* dynamic. The eighth system has a *f* dynamic. The piece concludes with a final chord.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex arpeggiated figures and fingerings.

*ever
loud*

N° 10.
ARPÈGES
PROLONGÉS.
(Voir l'chap. XVI)

Second system of musical notation, continuing the arpeggiated patterns with dynamic markings like *f*.

Third system of musical notation, showing further development of the arpeggiated textures.

Fourth system of musical notation, including the instruction *leggiere* and a note marked *(fin Sib)*.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking *f* and complex arpeggiated figures.

Sixth system of musical notation, continuing the intricate arpeggiated patterns.

Seventh system of musical notation, showing dense arpeggiated textures with many fingerings.

Eighth system of musical notation, concluding the piece with a final arpeggiated figure and a fermata.

N^o 11.

ARPEGES

CROISÉS

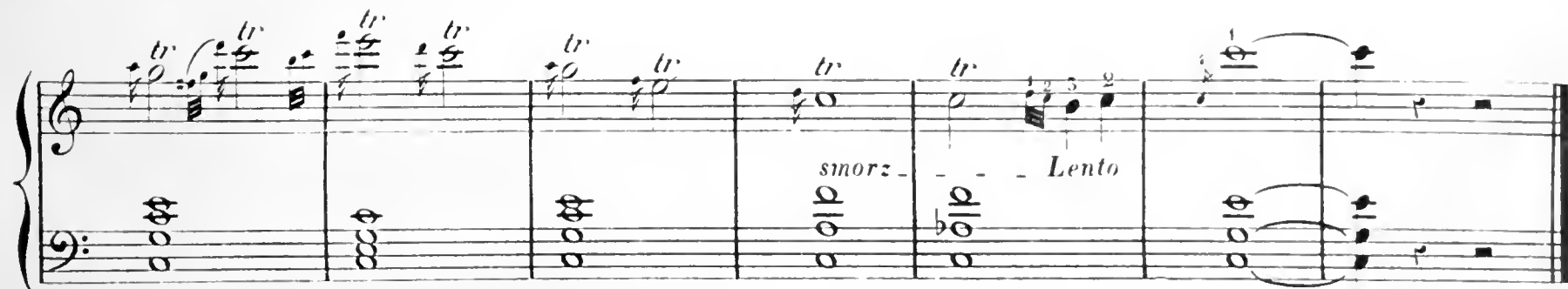
(Voir le chap. XVII)

N^o 12.

CADENCES

SIMPLES.

(Voir le chap. XVIII)

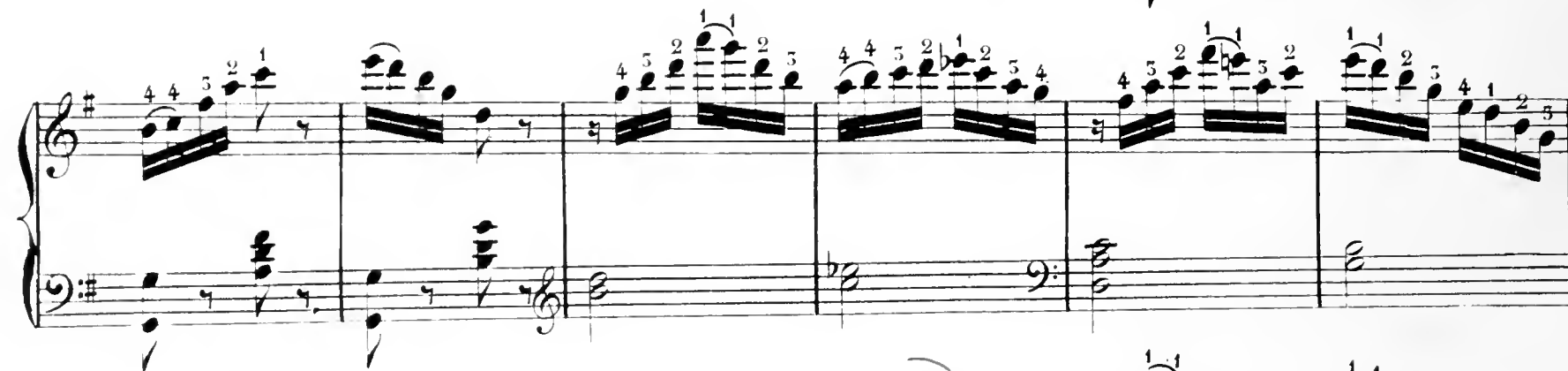
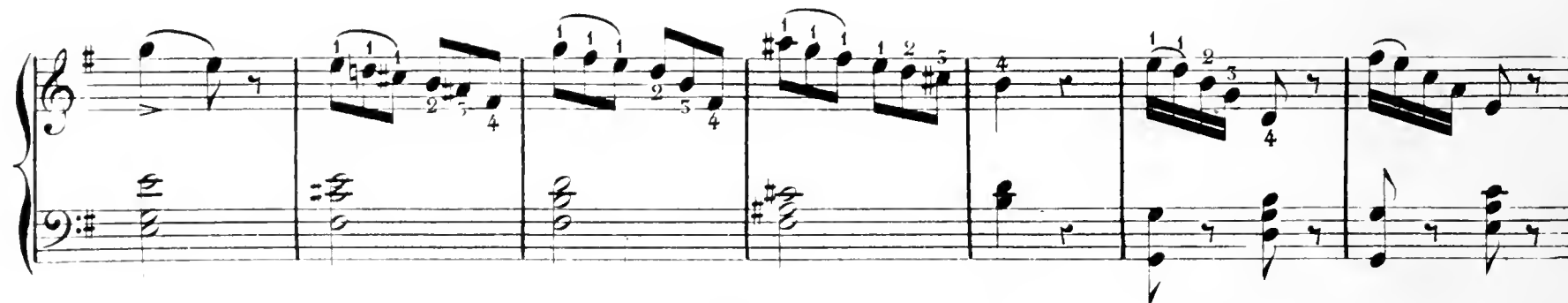


N^o 13.

GLISSÉS

SIMPLES.

(Voir le chap. XIX)



N° 14.

GLISSÉS

COMPOSÉS.

(Voir le chap: XX)

The musical score is for a piece titled "N° 14. GLISSÉS COMPOSÉS." by A. L. 7902. It is written for piano in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is characterized by complex glissando passages, indicated by many beamed notes and fingerings (1-5). The first system begins with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "f" and "V". The piece concludes with a final chord in the eighth system.

Three systems of piano exercises in B-flat major. The first system consists of two staves with complex fingering (2, 3, 4, 5) and slurs. The second system continues the exercise with similar fingering. The third system features a large slur over a series of chords and intervals, with fingering 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

N° 15.

INTERVALLES

LIÉS.

(Voir le chap. XXI)

très lent

sans quitter

(fin Ré)

Four systems of piano exercises in B-flat major. The first system consists of two staves with complex fingering (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The second system continues the exercise with similar fingering. The third system features a large slur over a series of chords and intervals, with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The fourth system continues the exercise with similar fingering.

This block contains the musical notation for exercise No. 15. It consists of three systems of piano music. The first system has four measures, the second has four measures, and the third has four measures. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features intricate fingerings (1-5) and arpeggiated patterns across the keyboard.

N^o 16.

CADENCES

DOUBLES

(Voir le chap. XXII)

This block contains the musical notation for exercise No. 16, titled 'CADENCES DOUBLES'. It consists of two systems of piano music. The first system has four measures, and the second has four measures. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features double cadences with trills (tr) and fingerings (1-5).

This block continues the musical notation for exercise No. 16. It consists of two systems of piano music. The first system has four measures, and the second has four measures. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features double cadences with trills (tr) and fingerings (1-5).

N^o 17.

PASSAGES

CROISES

(Voir le chap. XXIII)

This block contains the musical notation for exercise No. 17, titled 'PASSAGES CROISES'. It consists of two systems of piano music. The first system has four measures, and the second has four measures. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features 'Leggiero' passages with crosses (x) and fingerings (1-5).

This block continues the musical notation for exercise No. 17. It consists of two systems of piano music. The first system has four measures, and the second has four measures. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features 'Leggiero' passages with crosses (x) and fingerings (1-5).

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff with some chromaticism and a more active bass line. The third system features a more complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a steady accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system continues the melody in the treble staff with some chromaticism and a more active bass line. The sixth system features a more complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a steady accompaniment. The seventh system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment.

*Dolce cantabile*N^o 18.

NOTES

CHANTANTES.

(Voir le chap. XXIV)

Handwritten notes at the bottom of the page:

en avant

le 1^{er} do

à la 2^e main

First system of musical notation. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment. Dynamics include *cres-*, *-cen - do*, *sf*, and *dim.*

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with various fingerings indicated by numbers. The bass staff has a more active accompaniment. Dynamics include *smorz*, *rall*, *a tempo*, and *pp*.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with many beamed notes. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *cres*, *-cen*, *-do.*, and *dim.*

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *cres*, *-cen*, *-do.*, and *f*.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *sf*, *dol*, *(preparez l'Ut)*, and *sf*.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *sf*, *rall*, *(fin Ut)*, and *lento*.

N^o 19.

SONS

ARTIFICIELS.

(Voir le chap. XXVI)

The musical score for N° 19, titled "SONS ARTIFICIELS", is written for piano and bass. It consists of seven systems of staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with performance instructions like "sons étouffés", "mf", "p", "cresc", and "f près de la table".

The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system includes the instruction "(sons étouffés)" and "mf". The third system continues with "mf" and "(fix Sol#)". The fourth system includes "sons étouffés", "mf", "(fix Ut#)", "(fix La#)", "(fix Sol#)", and "leggiere". The fifth system includes "mf". The sixth system includes "p" and "cresc". The seventh system includes "f près de la table" and "cresc".

Musical score for piano, featuring various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Initial arpeggiated figure in the right hand.
- System 2:** Includes *rall.* and *(prép. l'Ut)*.
- System 3:** Marked *Animato* and *f*. Includes *(fix Ut#)* and *(1)*.
- System 4:** Marked *pp*. Includes the instruction *sons étouffés*.
- System 5:** Marked *mf*. Includes the instruction *pres de la table.*
- System 6:** Marked *ff*. Includes the instruction *pres de la table.*

⁽¹⁾ Formez le silet avec la main gauche. (voir chap. XXVII)

N° 20.

SYNONYMES

(Voir le chap. XXVIII)

N^o 20.

SYNONYMES

(Voir le chap. XXVIII)

mf

f

p

(La²) (La²)

(Mi²) (Mi²)

(Fa²) (Fa²)

(Si²) (Si²)

(Sol²) (Sol²)

(fix La[#])

(Fa[#])

(prép. Mi^b)

mf

(Sol²)

(Mi²)

75

8

(Ut#) (La#) (Fa#)

ff (fix Ut# et Fa#)

(Fa#)
(Ut#)
(Fa#)

Handwritten musical score for "Marche des Pedale" by M. B. The score is for a piano and features a treble and bass staff. The tempo is marked "leggero". The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Handwritten annotations include "Marche des Pedale" at the top, "leggero" above the first staff, and "La M. B." below the second staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

[illegible]

Handwritten musical score for "Luz" by J. S. G. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the vocal line, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The vocal line features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score is divided into four measures. The first measure has a tempo marking "(Laz)" and a fingering "4 1 3 4 3 1 3 4" for the vocal line. The second measure has a tempo marking "(Laz)". The third measure has a tempo marking "(Laz)". The fourth measure has a tempo marking "(Laz)". There are handwritten notes in the margins: "Luz" in the first measure, "Luz" in the second measure, and "Luz" in the fourth measure.

8

p (*Wt:*) (*La:*) *pp* *rall*

FIN

FLY.

